8/9.09

romul munteanu

Vocile criticii ● Criteriile criticii și critica criteriilor ● Critica literară și judecata de valoare ● Actul critic și istoria literară ● Subiectivitate și obiectivitate în receptarea operei literare ● Biografie, operă și realitate ● Opera literară și demersul critic ●

Curtius ● Călinescu ● Albérès ● Picon ● Boisdeffre ● Magny ● Brandes ● Mehring ● Lukács ● Fischer ● Gramsci ● Goldmann ● Sartre ● Blanchot ● Freud ● Jung ● Adler ● Abraham ● Baudouin ● Dracoulidès ● Lacan ● Chasseguet-Smirgel ● Weber ● Mauron ● Bachelard ● Richard ● Starobinski ● Poulet ● Spitzer ● Auerbach ● Rousset ● Barthes ● Genette ●

metamorfozele criticii europene moderne

editura univers

ROMUL MUNTEANU

METAMORFOZELE CRITICII EUROPENE MODERNE

859.09
Ju 95

METAMORFOZELE CRITICII EUROPENE MODERNE

ROMUL MUNTEANU

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI
57.240
10

București, 1975
Editura UNIVERS

Lector: N. HOCHSCHEIDT

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS.

Pentru Lucia Ruxandra

PRELIMINARII TEORETICE

VOCILE CRITICII

Încercarea de a acredita un concept, cum este în intenţia noastră acela de *voci ale criticii*, poate să pară multora plină de riscuri, dacă nu de-a dreptul aberantă.

În mod obişnuit, se spune despre timbrul vocii unui cîntăreţ că este cald, aspru, catifelat etc., aşa cum se poate vorbi de tonul grav, patetic, strident, plăcut, respingător pe care-l poate avea vocea unui actor sau a unui ins oarecare.

Vocea unui critic pare să nu poată fi cunoscută în mod direct decît atunci cînd acesta se găseşte în ipostaza de vorbitor. Dar o asemenea situaţie nu este semnificativă pentru modul curent de comunicare a criticului cu publicul. Faptul acesta poate crea impresia că vocea criticilor rămîne în mod fatal necunoscută pentru cititori. Dacă ea se configurează la prima vedere ca o *„absenţă"*, noi luăm act de existenţa sa specifică prin discursul scris pe marginea unei opere literare, care o converteşte într-o *„prezenţă"*.

Prezenţa acestei voci se insinuează în conştiinţa cititorilor prin textul care mediază contactul cu un mesaj necunoscut. Descoperită de public la început doar ca o conştiinţă latentă, inteligibilă prin efortul de comprehensiune al unui anumit cod, suscitat de contactul cu un alt cod, ce aparţine operei literare, vocea criticului este percepută adeseori prin unii indici informaţionali care nu o scot din anonimatul unui fenomen de serie.

Atît detractorii, cît şi apologeţii lui Shakespeare, Corneille, Voltaire, Baudelaire, Heine, Eminescu, Alain Robbe-Grillet etc. sînt foarte numeroşi. Dacă vocile lor negatoare sau laudative s-au auzit o anumită vreme, timpul le-a anulat pe cele mai multe dintre acestea, gravîndu-le arareori în unele capitole nesemnificative (la modul individual) de istorie literară.

În acest caz, este firesc să ne întrebăm ce este vocea unui critic şi ce poate ea să reprezinte în istoria culturii ? În pri-

mul rînd, vocea criticului ni se pare a fi o *„absență"*, aptă să fie convertită într-o *„prezență identificabilă"*, mediată de actul reflexiv al lecturii.

Dacă forța de evocare a cititorului ar fi extrem de mare, orice critic, indiferent de timpul și de spațiul în care a trăit, ar rămîne mereu un contemporan al nostru. Valoarea discursului său și-ar pierde astfel semnificația specifică. Or, dacă cineva s-ar încumeta să facă inventarul criticilor care coabitează în mod virtual cu scriitorii în muzeul imaginar al culturii, ar constata că numărul acelora pe care actualitatea atît de mobilă îi consacră ca pe o prezență viabilă este extrem de redus în comparație cu cel al poeților, romancierilor sau al dramaturgilor. Deosebirile de acest gen nu vizează numai problema valorii discursului critic, care tinde și el să se eternizeze în timp, ca și discursul literar. Ele au în vedere însăși temeliile statutului său specific. În mod firesc, vocea scriitorului autentic străbate cu o mai mare ușurință peste timp, are o longevitate și rezonanță mai întinsă decît aceea a criticilor. Homer, Sofocle, Ovidiu, Dante, Shakespeare, Molière, Racine, Goethe, Balzac, Tolstoi, Dostoevski, Eminescu, Rebreanu etc. reprezintă vocile identificabile ale unor scriitori, pe care le auzim mereu, aproape cu aceeași intensitate. Dacă parcurgem însă scrierile lui Sainte-Beuve, Taine, Brandes, Faguet, Brunetière, Mehring, Gervinus, Johnson, Perpessicius etc. constatăm că eroziunea exercitată de timp asupra ideilor lor este mult mai mare decît aceea care vizează creația literară. Faptul acesta demonstrează cu ușurință că longevitatea vocii scriitorilor înzestrați cu un talent autentic este întotdeauna mai mare decît aceea a criticilor care au beneficiat o anumită vreme de o notabilă audiență.

Istoria literară confirmă faptul că Vergiliu nu l-a anulat pe Homer, așa cum Hugo nu l-a înlăturat pe Corneille, sau Dostoevski pe Balzac. Istoria ideilor demonstrează însă că Hugo, în ipostaza de critic, l-a introdus pentru veșnicie pe Boileau într-un con de umbră, așa cum Croce a contribuit la diminuarea importanței lui Sainte-Beuve, Lanson la aceea a lui Taine, Dilthey la aceea a lui Scherer, Lukács la aceea a lui Mehring etc.

Bătălia dintre clasici şi moderni capătă astfel o pregnanţă mult mai mare pe planul ideilor critice, decît pe acela al creaţiei literare.

Dezvoltîndu-se prin achiziţia de idei din cele mai diverse domenii, capabilă să intre în alianţă sau într-un conflict deschis cu diverse ramuri ale ştiinţelor umaniste, critica este în felul acesta supusă unui proces de perimare mult mai rapidă decît fenomenul literar. Situaţia aceasta este motivată şi de faptul că în cele mai numeroase cazuri, progresul creaţiei literare este stimulat de anumite tradiţii de care nu se poate detaşa, alianţa dintre nou şi vechi putîndu-se realiza uneori prin mari salturi în timp. În felul acesta devine de domeniul evidenţei ideea că Joyce nu poate fi bine înţeles fără cunoaşterea operei lui Sterne, Proust intră în constelaţia lui Saint-Simon, Borges în aceea a lui Kafka, Thomas Mann trimite spre Goethe etc. Pînă şi unii scriitori, decişi să producă acte violente de ruptură cu trecutul, nu izbutesc să realizeze acest deziderat. Alain Robbe-Grillet se desprinde din matca lui Kafka şi Camus, Beckett din aceea lui Joyce, Nathalie Sarraute din Dostoevski şi Virginia Woolf.

Tentaţia rupturii cu tradiţia rămîne mereu mai evidentă în domeniul criticii literare, ceea ce face ca şi funcţia paricidă a criticilor să iasă cu mai multă putere în relief. Cine urmăreşte polemicile, care au avut loc în ultimele două decenii pe acest plan, constată cu uşurinţă că Roland Barthes a încercat să se afirme ca un detractor al lansonismului, Jean Starobinski s-a declarat un adversar făţiş al criticii biografice cultivate de Sainte-Beuve, Lucien Goldmann s-a ridicat împotriva criticii sociologice clasice şi a freudismului, Charles Mauron şi Jean-Paul Weber încearcă să fundamenteze critica tematică prin distanţarea faţă de psihanaliza clasică etc. Pe această cale, vocile noi ale criticii încearcă să se substituie celor vechi, în vreme ce vocile scriitorilor coexistă într-un mod mult mai armonios în marele concert universal al literaturii.

Evident că şi în acest caz, atitudinile programatice sînt mai şocante decît demonstrează demersul critic concret. De aceea, şi actele de ruptură sînt mai puţin violente decît aparenţa creată de unele declaraţii intempestive. Lucien Gold-

mann se înscrie în traiectul criticii inaugurate de Hegel, Marx şi Lukács, Maurice Blanchot şi Serge Doubrovsky dau existenţialismului sartrian o turnură mai radicală, Charles Mauron, Jean-Paul Weber şi Jean-Pierre Richard nu pot fi concepuţi fără antecedenţa creată de Freud şi Bachelard, iar Roland Barthes, Tzvetan Todorov şi Gérard Genette nu şi-ar fi putut configura sistemele critice în maniera cunoscută fără lecţiile oferite de formaliştii ruşi, Spitzer, Marx şi Freud.

Năzuinţa spre originalitate, spre o voce identificabilă, aptă să fie recognoscibilă în timp, imprimă astfel criticii o funcţie negatoare mai mare decît aceea a discursului literar, unde implicaţiile negatoare există sub o formă latentă, neconceptualizată. Spre deosebire de opera literară care-şi asigură certificatul de durată prin valoarea ei relativ autonomă, critica privită ca un discurs de gradul doi reprezintă un act de relaţie, o *„operă parazitară"*, menită să exprime o atitudine datată în timp, faţă de un fenomen care tinde să se eternizeze.

Cînd opera literară sucombă, actul critic pe marginea ei se estompează în devenirea sa pînă la dispariţie. Cînd aceasta are şansa să dăinuiască, discursul critic reprezintă doar o variantă istorică a unui mod de lectură. Nevoia ontologică a actualizării operei literare impune o permanentă înnoire a demersului critic. În felul acesta, codul scriiturii literare finite rămîne relativ stabil, în vreme ce acela pe care se bazează discursul critic impune o rapidă transformare, dictată de factori foarte diverşi. Criticul apare astfel în ipostaza unui Sisif, damnat să urce pe piscul de munte aceleaşi pietre ce se rostogolesc mereu din înălţimi.

Vocaţia lui autentică poartă amprenta ascezei şi a modestiei. El contribuie la înălţarea unor piramide strălucitoare în calitate de *„felah"*, capabil să-şi asume anonimatul în timp. Identificabilă o anumită vreme, vocea sa este sortită să-şi piardă timbrul caracteristic pe parcursul timpului sau, pur şi simplu, să nu se mai audă.

De aceea, o istorie a criticii este sau o imensă utopie sau o impunătoare piramidă funerară.

Auzite de noi, dintr-un anumit unghi de recepţie care aparţine unui prezent datat în timp, vocile criticii clasice

sau moderne ne reţin adeseori atenţia şi prin unele erori geniale, cum au fost acelea ale lui Sainte-Beuve şi Taine, sau prin validitatea pe care le-o dă aspiraţia consecventă spre sistem. În afara acestora nu există decît lecturi intermitente sau repetate.

Dacă literatura a trăit secole îndelungate fără critică, astăzi critica năzuieşte în unele cazuri să dăinuiască fără literatură. Propunîndu-şi să iasă din ipostaza de fenomen parazitar, critica actuală încearcă, în unele ţări, marea aventură a descoperirii unei voci autonome.

Dar odată cu această aspiraţie temerară, se configurează un nou paradox. În momentul în care literatura pare să traverseze o fază critică, actul critic este gata să se convertească în literatură. Cînd vocea criticului se identifică total cu aceea a scriitorului, discursul său parafrazează sau traduce într-un alt limbaj un text preexistent, fapt care nu mai permite convertirea sa din starea de absenţă în aceea de prezenţă, capabilă să fie nominalizată. Cînd distanţa dintre vocea criticului şi aceea a scriitorului supus discursului său este extrem de mare, în acest spaţiu imens de recul se instalează o lume a nimănui, din care răzbate o voce nouă cu evidente pretenţii de autonomie. În acest caz, acţiunea paricidă se exercită pe plan internaţional asupra operei prime. Există, aşadar, o problemă a distanţei sau a apropierii criticului de operă, care prin exces are o funcţie negatoare, deoarece se soldează fie cu anonimizarea umilă şi totală a vocii criticului, fie cu tentativa de anulare a obiectului care i-a dat naştere.

Distanţa dintre cele două voci rezultă dintr-un anumit gen de comportament programatic, care îi aparţine criticului. Cînd acesta priveşte obiectul criticat în maniera în care se comportă scriitorul faţă de realitatea pe care o anulează prin opera sa, discursul literar iniţial devine doar un pretext, apt să dea naştere unui alt discurs, care trădează matca sa originară. Dar acest substitut este un artificiu, care nu răspunde unei nevoi ontologice, fiind doar consecinţa unui orgoliu nemăsurat. Criticul este, după părerea noastră, un *mediator*, nu un *creator* de universuri autonome.

De aceea, rămînem la convingerea că critica se situează într-o arie specifică reprezentată de ştiinţele şi artele *„parazitare"*. Vocea criticului îşi păstrează timbrul său specific, atîta vreme cît se proiectează pe fundalul creat de o altă voce. În această ipostază pînă şi disonanţele devin creatoare.

Dar zona de interferenţă dintre două voci identificabile nu apare în istoria culturii decît atunci cînd are loc contactul dintre discursul critic şi discursul literar. Ea capătă un relief cel puţin tot atît de pronunţat şi cînd vocile criticilor se angajează într-un dialog direct. În acest nou concert de idei, unele voci se aud slab, de la o distanţă foarte mare, altele sînt doar vag întipărite prin instrucţia şcolară în memoria noastră culturală, iar în cazurile fericite, ele se insinuează în conştiinţă ca un suport fertil, ca o prezenţă la care aderăm în mod lucid.

Critica este o problemă de auz interior, rezultat dintr-o educaţie ascetică severă. Ea se înscrie însă într-o axiologie specifică fiecărei epoci. De aceea, demersul critic autentic pune în lumină o anumită filozofie umanistă a existenţei, care face ca relaţia dintre critic şi obiectul său să capete o motivaţie raţională, fie că este vorba de un act de adeziune, fie de unul de respingere.

În acest context, *critica criticii* este un examen periodic al validităţii instrumentelor utilizate, al devenirii lor în timp, al capacităţii lor de înscriere într-un prezent mobil, gata să se reverse în viitor. Într-o măsură mult mai mare decît în alte împrejurări, demersul critic exercitat asupra unui obiect care se perimează atît de repede, cum este critica, se realizează în numele unor principii care aparţin prezentului. De aceea, dacă se poate vorbi de o anumită dimensiune diacronică a traiectului critic, ea se configurează numai printr-un act de receptare care iradiază din prezent spre trecut.

Privită din acest unghi de vedere, devenirea criticii reprezintă o metamorfoză continuă, dictată de necesitatea racordării ei permanente la contemporaneitate. Din această cauză, chiar şi atunci cînd acceptăm ideea unei istorii a criticii, aceasta apare ca o continuă despărţire de trecut, ca o forţă care îşi sedimentează reziduurile într-o imensă urnă fu-

nerară, din care nu răzbat decît acele lumini ce pot întreţine incandescenţa actualităţii.

Modul acesta de asumare a criticii din secolele trecute, ca şi din veacul nostru, nu poate evita spaţiile albe, conexiunile care se constituie doar ca nişte insule fertile. Harta criticii nu este un inventar complet de nume, ci un flux viabil prin care vocile criticii pot dialoga în modul cel mai firesc.

CRITERIILE CRITICII ŞI CRITICA CRITERIILOR

De fiecare dată cînd într-un anumit domeniu de cercetare sau de creaţie se impune căutarea unor criterii stabile şi credibile ca o necesitate acută, apare şi suspiciunea că în zona respectivă de activitate s-a declanşat o stare de criză. Reală sau imaginară, starea aceasta de panică a inteligenţei în faţa haosului, care ameninţă obiectul unei activităţi creatoare sau conceptele teoretice pe care aceasta a fost fundamentată, pune sub semnul întrebării toate elementele care au contribuit la prestigiul său în faţa publicului şi au învestit-o, pînă nu de multă vreme, cu o funcţie credibilă, capabilă să anuleze orice îndoieli neliniştitoare.

Din momentul în care acest pact între specialiştii dintr-un anumit domeniu de activitate şi public este rupt din cauza uneia dintre părţi, totul va fi situat sub semnul îndoielii, întrebările cu o funcţie negatoare tinzînd să anuleze şi cele mai elementare adevăruri acceptate. Acesta este procesul prin care trece în momentul de faţă, mai ales în unele ţări, critica literară.

La prima vedere, întrebările privitoare la utilitatea actului critic, la consecinţele acestuia în viaţa literară sau pe un plan mai larg, par să fie de domeniul ficţiunii, lansate de anumite spirite anxioase prin însăşi natura lor.

Trăim, după toate aparenţele, într-o epocă de proliferare excesivă a spiritului critic, de abundenţă a discursului secund care, din năzuinţa spre o anumită autonomie, tinde să se substituie actului creator autentic. Mai mult decît atîta, critica literară nu reprezintă astăzi doar o forţă hegemonică aptă să impresioneze prin imensa cantitate de informaţii pe care o manipulează. Însăşi sfera ei de comprehensiune a fenomenului artistic pare să se extindă în mod sensibil. Datorită unei fertile alianţe între anumite discipline umaniste, critica literară îşi asumă dreptul de a răspunde la unele întrebări care, pînă nu de multă vreme, intrau în domeniul

psihologiei artei, al esteticii filozofice, al sociologiei literare, al poeticii şi al stilisticii.

Extensia de competenţă se sincronizează cu o excesivă diversificare a actului critic care, la rîndul său, se soldează cu o incontestabilă restrîngere a cîmpului de investigare şi o parţializare declarată a concluziilor demersului critic. Dar odată cu această eflorescenţă cantitativă a sistemelor critice, cu diversificarea modurilor de apropiere de obiectul investigat, neîncrederea în eficienţa publică a actului critic sporeşte în mod îngrijorător. Starea aceasta de panică faţă de viitorul criticii capătă unele aspecte de-a dreptul paroxistice. Unii cercetători ai fenomenelor culturale contemporane nu ezită să afirme că critica a intrat într-o dramatică perioadă de declin, care se va solda în curînd cu moartea sa definitivă.

Klaus Stiler încerca să demonstreze într-un eseu al său *Despre sfîrşitul criticii literare:* „Critica literară nu va mai avea în viitor nici un rol (ea nu mai deţine de acum nici unul), iar funcţia sa va fi egală cu zero" [1].

Dacă un asemenea punct de vedere profund pesimist ar fi doar expresia unei voci izolate, evident că el nu ar beneficia de nici o audienţă. Dar manifestările pline de scepticism faţă de funcţia criticii, ca şi acelea care ne lasă să întrevedem dispariţia oricărui credit faţă de eficienţa sa publică, sînt mult mai numeroase. Theodor W. Adorno, bunăoară, pleacă de la convingerea că arta care exprimă suferinţa umană va dispărea într-un nou tip de societate, alcătuită într-un mod mai echitabil. Dacă acest gen de artă dispare, ea nu va mai fi înlocuită cu alte modalităţi de creaţie fiindcă nu mai sînt necesare. Dispărînd arta, critica moare şi ea în mod inevitabil. Peter Hamm consideră critica necesară doar atîta vreme cît literatura se găseşte într-o stare de criză, dar după ieşirea acesteia din impasul de creaţie, ea nu mai are, după părerea sa, nici o justificare.

Cine urmăreşte pe parcursul timpului raporturile dintre scriitori şi critici constată cu uşurinţă că tentativele de negare a funcţiilor criticii datează de foarte multă vreme.

[1] K. Stiler, *Vom Ende der Literaturkritik*, în *Kritik der Literaturkritik*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1973, p. 99.

Shakespeare, Racine, Goethe etc. reprezintă doar cîţiva dintre scriitorii care au privit critica cu un vădit dispreţ. Balzac s-a dezlănţuit o anumită vreme împotriva criticilor cu o mare violenţă publică, pînă cînd a ajuns la convingerea că trebuie să lupte pentru acreditarea unui nou tip de literatură prin instrumente care ţin de arsenalul criticii obişnuite. Faulkner a mărturisit adeseori în interviurile sale că nu a citit niciodată ceea ce spun criticii despre operele sale. Lawrence Durrell precizează, de asemenea, că nu se preocupă de opiniile criticilor, formulate pe marginea operelor sale, pentru că-l blochează.

Dar asemenea atitudini de suficienţă care aparţin unor spirite narcisiste nu au provocat niciodată o stare de criză în domeniul criticii şi nici nu au izbutit să demonstreze că această artă sau *„ştiinţă parazitară"*, care există din momentul în care s-a creat o conştiinţă a literaturii, nu ar avea o funcţionalitate publică legitimă.

De aceea, nu ni se pare gravă sau neliniştitoare opinia unor asemenea scriitori despre rosturile criticii, ci reticenţa pe care o manifestă criticii faţă de profesia lor. Din această cauză, este firesc să ne întrebăm care sînt împrejurările ce au determinat o asemenea stare de neîncredere în viitorul criticii, ca şi în funcţionalitatea sa imediată. Faptul acesta ne obligă să constatăm, de la început, că critica şi-a pierdut autoritatea firească mai ales în acele zone de cultură unde este concurată de alte tipuri de informaţie care, manipulate cu abilitate, exercită o adevărată forţă teroristă asupra opiniei publice, izbutind să impună pe prim-plan opere care nu au o valoare artistică reală.

Considerente de ordin paraliterar fac ca anumite opere să fie proclamate ca *best-seller* încă înainte de apariţie. În jurul acestora se instituie o reclamă senzaţională care face neputincioasă orice apreciere sinceră şi spontană, vidul critic fiind umplut cu aprecieri extraestetice. În felul acesta se instituie succesul iraţional al unei cărţi, transformată de la început într-un mit intangibil, într-o valoare acceptată fără nici un fel de examen critic prealabil. În condiţiile în care şi unele premii literare de mare prestigiu ajung să

57,240

LICEUL ... BIBLIOTECA ... BUCUREŞTI

fie manipulate ca niște factori de succes editorial comercial, critica este de asemenea redusă la tăcere.

Cînd într-o țară ca R.F.G. apar 350 milioane de foiletoane de roman, într-un singur an, iar 28% dintre locuitori nu au nici o carte și 15% dintre absolvenții de liceu nu pot menționa numele nici unui scriitor în viață, este extrem de dificil ca criticii să beneficieze de un public larg care să țină seama de opiniile lor. Într-un asemenea context, ar trebui ca critica literară să ajungă să beneficieze de un spațiu mai mare de libertate a expresiei, care să-i poată asigura competiția cu reclama comercială a cărții, subvenționată chiar de editorii ce anulează autonomia și autoritatea morală a criticilor. Autoritatea criticii este, însă, în primul rînd, o problemă de criterii și de libertate a expresiei.

De aproape trei secole, critica literară nu mai reprezintă decît în anumite cazuri de excepție o derivație directă dintr-o anumită poetică sau dintr-un anumit sistem de estetică filozofică. Atîta vreme cît critica își formula propriile norme printr-un proces de derivare, consensul asupra unor opere literare se realiza, de asemenea, cu mai mare ușurință, fie că este vorba de acceptarea explicită a acestora, fie de respingerea lor. Dar din momentul în care criticii au început să-și formuleze propriile criterii, demersul critic a înregistrat o imensă diversificare, iar consensul judecăților de valoare este din ce în ce mai dificil.

Proclamat în mod public, fără nici o reticență (R. Barthes), demersul critic conceput ca un sistem subiectiv de lectură capătă valențele unui act de creație, care transformă obiectul criticat într-un pretext de invenție a unui nou discurs, relativ autonom. În felul acesta, lipsa de libertate a criticului, constrîns după cum am văzut în unele cazuri de criterii paraliterare, este convertită într-un gest anarhic, necontrolabil prin nici un fel de norme certe, desprinse din textul criticat. Un asemenea joc pur al inteligenței nu poate însă beneficia de o largă audiență publică, critica începînd să fie scrisă doar pentru critici sau pentru un foarte mic grup de scriitori.

Faptul acesta a impus, printre altele, nevoia revenirii la criterii. Criteriile vizează atît obiectul criticii literare, cît și

metoda prin care autorul se apropie de text, precum și scopul pe care îl urmărește. Încercînd să rezume printr-o simplificare programatică traseul general al actului critic, Norbert Mecklenburg precizează că obiectul criticii literare este reprezentat de „textele poetice". Scopul acesteia este „comprehensiunea critică", iar metoda recomandată este „interpretarea științifică" [1]. Toate aceste „precizări" nu depășesc însă limitele unor distincții extrem de vagi.

Dacă aria criticii este restrînsă la textele poetice, atunci tot ceea ce este considerat nepoetic sau neliterar rămîne să fie eliminat printr-un act de eludare. Într-o perioadă în care noi tipuri ale discursului literar tind să intre în cîmpul literaturii, într-o etapă istorică în care *textul neficțional* începe să capete valențe artistice, este firesc ca obiectul criticii să fie sensibil lărgit.

Comprehensiunea critică a textului literar se bazează și ea pe modalități extrem de variate de apropiere de operă și de explicitare a acesteia. Căutarea de criterii, necesare pentru înțelegerea operelor literare, determină însăși delimitarea zonelor din care acestea sînt extrase. Se știe doar că critica contemporană încearcă să dea comentariului de text un suport teoretic cît mai amplu. De aceea, este firesc să ne întrebăm de fiecare dată care sînt sursele acestor baze teoretice. Adeseori, ele se definesc în operele unor critici (Curtius, J.-P. Richard, J. Starobinski) ca niște constante ale unor modalități de investigare a operelor literare. Alteori (L. Spitzer, E. Auerbach), apar ca niște deducții directe din textul criticat, fără să capete o funcție tautologică.

Dar, în nici o operă literară, informația estetică nu există în mod autonom. Ea este întotdeauna relevată de informații de ordin istoric, social, psihologic, etic etc. Criticul preocupat de mesajul programatic al scriitorului poate să caute cu precădere un anumit tip de informație, furnizat de text, care se găsește într-un raport unilateral de alianță cu informația estetică. De aceea și critica tematică are un caracter extrem de variat, diversificarea ei producîndu-se prin în-

[1] N. Mecklenburg, *Kritisches Interpretieren*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1972, pp. 13—14.

seşi opţiunile criticului pentru anumite tipuri de informaţie.

Textul literar are însă şi el preistoria sa. Aceasta trimite fie spre contextul social-istoric în care a fost creată o anumită operă, fie spre biografia celui care a realizat-o. Critica genetică, determinată de cerinţele acestui gen, are şi ea premise diferite, genetismul sociologic cultivat de Lucien Goldmann fiind sensibil deosebit de psihanaliza genetică, evidentă în scrierile lui Ch. Mauron şi J.-P. Weber.

Demersul spre opera literară se înscrie astfel pe traiectorii multiple şi are o motivaţie variată. Privită ca o lume în sine, cu legile ei proprii, creaţia literară poate fi investigată în funcţie de o anumită finalitate intrinsecă, motivaţia mesajului său, ca şi a tipului de scriitură, fiind explicate prin argumente care trimit doar spre structura sa imanentă.

Considerată ca o devenire care se înscrie într-un proces istoric şi psihologic, opera literară este însă adeseori explicată prin factori exteriori ei. În felul acesta, dacă unii critici pun accentul pe structura semnificantă a operei, alţii îşi îndreaptă atenţia spre biografia ei, spre procesul de creaţie a cărui motivaţie impune o anumită organizare a mesajului într-un anume tip de discurs.

Există astfel o suită de critici care îşi adaptează în permanenţă comentariul la text, aşa cum există alţii care se străduiesc să explice opera literară printr-un sistem prestabilit. Nevoia de criterii a dus la proliferarea continuă a acestora, aşa cum preocuparea pentru validitatea metodei a stimulat eflorescenţa criticii bazată pe un sistem anumit, construit de autor pe premise descoperite de el. Traseul parcurs de critic de la o idee exterioară operei spre centrul său solar, sau de la decelarea unui mesaj implicat spre structura de ansamblu a discursului literar, reprezintă o gamă extrem de variată a modalităţilor prin care criticul intră în contact cu textul.

Între aceste zone extreme se instalează *criticul-bricoleur* cît şi acela care transformă actul critic într-un discurs de filozofie a artei. Bricolajul în critica literară (G. Genette, T. Todorov, R. Barthes) se manifestă prin tendinţa de a găsi anumite mijloace ad-hoc, cu ajutorul cărora opera de artă să fie demontată în vederea descifrării codurilor sale funda-

mentale. Semnificaţiile acestora nu sînt integrate însă într-un sistem axiologic, apt să permită o anumită judecată de valoare. Formalismul de la începutul secolului nostru, unele sisteme structuraliste şi generative au prin excelenţă un caracter anistoric. Transformat într-o anatomie a operei literare, traseul critic al cercetătorului-bricoleur nu depăşeşte stadiul tehnic de investigare a textului, privit ca un simplu produs (Macherey). Căutarea de noi criterii se transformă, în asemenea situaţii, în renunţarea la subsumarea acestora unui principiu fundamental, menit să stabilească ierarhii de valoare, fie ele şi relative, în peisajul literar al unei epoci. T. Todorov mărturisea în mod direct în *Poetica sa* (1973) că aceasta nu dispune de toate instrumentele necesare în vederea emiterii unor judecăţi de valoare. Mai mult, unii critici, ca N. Frye, se întreabă dacă lucrul acesta este în general cu putinţă. Agnosticismul manifest al unor critici nu face decît să discrediteze autoritatea disciplinei pe care o profesează şi să prilejuiască argumente împotriva utilităţii ei.

Nu se poate trece cu vederea faptul că dacă creaţia literară are o funcţie specifică de cunoaştere a realităţii, discursul critic în mod logic trebuie învestit cu aceeaşi semnificaţie. Nu se poate de asemenea eluda faptul că în măsura în care fenomenul literar are o finalitate socială, actul critic nu poate fi nici el despărţit de un asemenea scop.

Critica nu este scrisă în primul rînd pentru scriitori, ci pentru public. Dacă critica se bazează pe un anumit sistem de lectură, şi dacă actul de lectură reprezintă traducerea internă a unui limbaj în alt limbaj, atunci este firesc să acceptăm ideea că criticul este un mediator de excepţie între scriitor şi public. Învestitura socială pe care o capătă actul critic de lectură pe această cale nu are însă un sens plenar decît atunci cînd critica explicativă este asociată cu judecata de valoare.

Înscrisă într-o anumită diacronie, apreciată în funcţie de raportul actual dintre tradiţie şi inovaţie, investigată din perspectiva mesajului pe care îl vehiculează, opera literară îşi capătă dimensiunile sale reale numai prin actul critic.

Prin însăşi natura sa ontologică, creaţia artistică presupune un receptor a cărui reacţie se traduce printr-o judecată

de valoare. Critica literară nu există decît atunci cînd este acceptată pluralitatea punctelor de vedere. Acceptarea acestora, ca şi a unui complex de criterii de abordare a operei, are o funcţie anihilantă doar cînd acestea se exclud reciproc. Istorismul şi relativismul judecăţii critice nu pot duce însă la dispariţia ideii de valori estetice transistorice.

Futurologii care prevăd moartea criticii se bazează, în general, pe anumite modele culturale perimate. În societatea în care literatura este învestită cu o funcţie socială şi morală de emancipare a fiinţei umane, de transformare a conştiinţei acesteia, criticul, privit ca un mediator de excepţie între scriitor şi public, nu încetează să reprezinte o autoritate de primă importanţă.

CRITICA LITERARĂ ŞI JUDECATA DE VALOARE

Critica literară a apărut de la început ca o necesitate de apreciere directă a unei opere de artă, ca o nevoie imperioasă de a distinge specificitatea unui text literar de un alt tip de scriitură care are o altă destinaţie. Înseşi sensurile iniţiale ale termenului sînt de natură să justifice menirea acestui act de conştientizare a literaturii, care a trecut prin atîtea metamorfoze pe parcursul timpului. Cînd René Wellek urmăreşte *Termenul şi conceptul de critică literară*, are în vedere funcţionalitatea pe care o capătă această disciplină (ce are pînă în zilele noastre un statut incert) în prima sa perioadă de cristalizare. Orice dicţionar de termeni relevă faptul că *kritês* înseamnă *judecător*, iar *krineín a judeca.* [1] Conceptul de *critică*, privit ca un examen axiologic al unei opere de artă, ca şi acela de *kritikós* care capătă unele atribuţii specifice în comparaţie cu cel de *grammatikós*, sînt învestite, aşadar, cu dreptul de a *valoriza* un text literar, o situaţie dată, un eveniment, un erou. Spaţiul de recul care se creează între *critic* şi *obiectul* criticat reprezintă însăşi zona de integrare a unei *atitudini axiologice* într-o ierarhie de valori cu caracter mult mai larg.

Dacă accepţiunile acestea ale termenului de *critic* apar la finele veacului al IV-lea (î.e.n.), fiind atestate şi în secolul al II-lea (e.n.), după această perioadă, critica, ca obiect autonom cu un statut specific, se estompează pînă la stadiul dispariţiei sale aproape totale, timp de şaisprezece secole de cultură.

Considerarea criticii ca o funcţie vitală de progres al spiritului uman în general, şi al artei în mod deosebit, reprezintă o redescoperire a *epocii luminilor*. Evident, nu se poate spune că, înainte de veacul al XVIII-lea, spiritul critic ar fi lipsit cu desăvîrşire. Dar în toată perioada aceasta ex-

[1] R. Wellek, *Conceptele criticii*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1970, pp. 23—24.

trem de lungă, *criticus* înseamnă în primul rînd un *grammaticus*, iar în epoca renașterii ca și în perioada de dezvoltare a clasicismului, *critica* devine doar o aplicare dogmatică a unor norme derivate din manualele de *poetică* și *retorică*. De aceea, anumiți comentatori ai textului literar ca Philetas, Crates sau Aristarh nu pot fi numiți critici, iar mai tîrziu unii *judecători* ai literaturii și *normatori* ai gustului public, ca Boileau, Johnson, Gottsched și Dryden nu întrunesc nici ei, decît într-o măsură foarte modestă, condițiile *criticului modern*, deoarece menirea lor se reducea la enunțarea unor principii de elaborare și receptare a operei în funcție de anumite *criterii corecte*, desprinse dintr-o disciplină anterioară actului critic.

Funcționalitatea complexă a demersului critic nu poate fi însă înțeleasă fără o lucidă apreciere a finalității artei în general. Or, atîta vreme cît arta era redusă la funcția de a amuza și de a instrui, critica normativă desprinsă din manualele de poetică clasică avea doar rostul de a stabili în ce măsură literatura răspunde acestei necesități, atît prin *mesajul* său cît și prin *forma* specifică de comunicare.

Dar această învestitură civică și etică a discursului critic cu anumite inflexiuni epicureice era în general satisfăcătoare pentru o societate stabilizată de patricieni. Nu se poate, dealtfel, trece cu vederea faptul că pînă la începutul secolului al XVIII-lea nici termenul de *literatură*, nici acela de *critică*, nu beneficiau decît de o delimitare foarte vagă. În *epoca luminilor*, *spiritul critic* devine o trăsătură dominantă a modului de gîndire, de acțiune practică și de evaluare a tuturor cunoștințelor umane din trecut și prezent. Comportamentul lui Diderot și Voltaire este ilustrativ în acest sens. În cultura română, *spiritul critic* este tot un produs al gîndirii iluministe, dar el se configurează mult mai tîrziu, prin unele scrieri ale lui Ioan Budai-Deleanu, Petru Maior și Gheorghe Șincai.

Am semnalat acest moment fundamental pentru definirea *spiritului critic* ca act de comportament pentru a scoate în evidență faptul că el este produsul unei *gîndiri raționaliste*, fiind astfel susținut de o filozofie care pledează pentru atotputernicia cunoașterii umane. De aceea ni se pare simptoma-

tic ca, odată cu afirmarea *pozitivismului* în filozofie, să apară şi în istoria ideilor critice un reviriment deosebit pe plan european, marcat de operele lui Taine, Sainte-Beuve, Brunetière, Brandes, Matthew Arnold, C. Dobrogeanu-Gherea etc.

Dacă literatura începe să fie privită ca o modalitate specifică de explorare a existenţei, de reprezentare şi de transformare a societăţii, critica nu putea fi nici ea scoasă din acest context de valori. Ca şi H. Taine şi G. Brandes, C. Dobrogeanu-Gherea este un partizan al criticii scientiste, care acorda factorilor ce au generat apariţia operei o semnificaţie deosebită. Dar tipul acesta de *critică genetică* operează în cea mai mare măsură cu *judecăţi de valoare* exterioare fenomenului literar. *Critica genetică* are un caracter explicator extrinsec. Utilă în etapele de stabilizare a valorilor, funcţională, alături de alte tipuri de critică, ea nu contribuie decît într-o măsură foarte redusă la *ierarhizarea* valorilor. Cînd fraţii Schlegel puneau întrebarea referitoare la faptul *Cum este posibilă critica,* criticii din numeroase ţări europene căutau răspunsuri specifice mediului de cultură în care trăiau. Numitorul lor comun rezulta din conceperea actului critic ca o *judecată de valoare,* înscrisă în sfera unei axiologii mult mai cuprinzătoare. În *Observări polemice* (1869), T. Maiorescu scria următoarele : „Oare din starea imperfectă a unei epoce, poporul s-a ridicat lăudându-şi imperfecţiunea, sau s-a ridicat criticând răul pentru a prepară binele. Din momentul în care se recunoaşte, că sântem în transiţiune, din acel moment se recunoaşte legitimitatea criticei şi se osândeşte lenevirea, care aşteaptă binele în viitor fără nici o luptă şi care, văzând răul, îl măguleşte cu speranţa că se va îndreptà de la sine. De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generaţiuni." [1]

Critica este învestită de Maiorescu cu funcţia de negare a nonvalorii şi de propagare a actelor de cultură destinate să contribuie la evoluţia societăţii. Criticul apare, astfel, ca un *mediator* între *opera* scriitorului şi *public.* Considerat ca

[1] T. Maiorescu, *Critice,* 1866—1907, vol. I, Bucureşti, Editura Socec, f.a., p. 146.

un *magistru* liber să emită *judecăţi*, el nu se mai mulţumeşte să rămînă cantonat în ipostaza de *comentator de texte*, care îndeplineşte cu ingeniozitate rolul unui *bricoleur*.

În această fază de sporire a interesului pentru critica ce emite judecăţi de valoare, Sainte-Beuve justifica o asemenea necesitate prin înseşi exigenţele pe care le formula publicul faţă de opera literară. În *Critica literară din timpul imperiului* (1850) el preciza: „Astăzi societatea este mult mai dispusă să spună *da* sau *nu* la anumite lucruri. Dacă putină critică ar fi posibilă, ea ar fi cu putinţă azi." [1] Sainte-Beuve nu formulează această cerinţă numai pentru alţii. În evoluţia carierei sale s-a configurat o anumită etapă, cînd precizarea unei atitudini ferme faţă de opera literară apare ca o necesitate imperioasă. Criticul francez simte nevoia să mărturisească schimbarea sa de comportament: „În critică, am fost destul avocat, acum să fiu judecător" [2].

Dar atitudinea aceasta nu reprezenta un consens unanim al veacului trecut. Abstinenţa totală faţă de critica literară, concepută ca o judecată de valoare, apare în diferite ţări, căpătînd în acelaşi timp motivaţiile cele mai diverse.

Reticenţa faţă de tentativa de valorizare a operei literare, de înscriere a acesteia într-o scară de ierarhii naţionale sau universale, apare mai ales la acei critici care privesc creaţia literară ca un unicat, caracterul inefabil părînd a fi incompatibil cu comportamentul critic. Cunoscuta afirmaţie a lui Herder, că operele de artă nu trebuie schimbate din „locul ce le-a fost dat de ordinea divină", aşa cum „fiecare floare trebuie lăsată la locul ei", este elocventă în acest sens. Replica dată lui Herder a venit din partea unui strălucit apărător al judecăţilor de valoare. Fr. Schlegel respinge neajunsurile acestui comportament acceptat mai ales de estetica emoţionalistă, pornind de la convingerea: „A privi fiecare floare a artei în funcţie de loc, timp şi gen, fără nici o apre-

[1] Apud R. Fayolle, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 113.

[2] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1940, p. 447.

ciere, nu duce la nici un alt rezultat decît acela că totul ar trebui să fie ceea ce este şi ce a fost" [1].

Exprimarea unor judecăţi de valoare este, astfel, considerată de unii critici ca un act de impudoare, ca o atitudine ireverenţioasă faţă de rezultatele majore ale procesului de creaţie artistică. Dar nu trebuie să trecem cu vederea faptul că aceste rezultate au adeseori şi caracterul unor eşecuri sau al unor scrieri mediocre. Critica s-a născut din necesitatea de a distinge o operă de alta, conştiinţa noastră *poziţională* fiind impulsionată în mod ontologic de necesitatea stabilirii unor ierarhii. Privirea criticii ca o slujnică umilă şi considerarea *operei* ca un fenomen de excepţie împinge actul critic spre negarea funcţiei sale fundamentale. Pentru B. Croce *criticul-judecător* este „...un *pedagog* morocănos şi despotic, care dă ordine după capriciile sale, impune prohibiţii şi acordă licenţe..." [2]. B. Croce pleacă de la autoritatea unor critici care constituiau şi altădată cazuri de excepţie. Opiniile severe ale lui Sainte-Beuve despre Balzac, execuţia dură pe care o exercitase odinioară Brunetière asupra lui Zola nu reprezentau, nici în momentul în care s-au produs, acte de abuz, ci doar manifestări de incomprehensiune a operelor unor scriitori. În măsura în care Croce acceptă critica estetică în sensul unui demers global, valorizator, spre operă, el îi atribuie o forţă integratoare de mare complexitate. „Iată de ce critica artistică, cînd e într-adevăr estetică sau istorică, îşi extinde domeniul devenind în acelaşi timp o *critică a vieţii*, căci ea nu se poate judeca, adică nu le poate da calificativul de operă de artă fără să judece în acelaşi timp operele aparţinînd întregii vieţi spirituale..." [3] Integrată într-o tablă de valori, opera literară trebuie evaluată ca atare. Cititorul, care parcurge un text literar din simplu amuzament, emite şi el judecăţi elementare de genul *îmi place* sau *nu-mi place*. Iubitorul naiv de frumos va spune despre

[1] Apud N. Mecklenburg, *Kritisches Interpretieren*, p. 136.
[2] B. Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971, p. 121.
[3] *Op. cit.*, p. 136.

o carte că este *bună* sau *rea*, iar moralistul va declara că este *folositoare* sau *pernicioasă*.

Tudor Vianu preciza în *Estetica* sa: „Frumosul artistic este în adevăr o valoare, *valoarea* estetică. Dar valoarea estetică nu trebuie confundată cu opera de artă, adică cu *obiectul* sau cu *bunul* estetic. Un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndesc în sfera valorii respective." [1]

Demersul critic spre opera literară presupune, astfel, o judecată specifică cu caracter integrator în sfera valorilor estetice. Renunţarea la această funcţie integratoare, realizată de critic, poate genera riscul ca opera de artă să capete o altă funcţionalitate. Dar în acelaşi timp nu putem face abstracţie de faptul că eludarea celorlalte valori implicate în scriitura literară reprezintă calea cea mai sigură de alunecare în *estetism*.

Pornind de la complexitatea de informaţii transmise de orice operă literară, Mihai Ralea scotea în evidenţă *eterogenia scopurilor* acesteia, fapt care îi asigură perenitatea în timp şi capacitatea de a fi înţeleasă în momente istorice diferite, de către cititori foarte deosebiţi. În eseul său *Despre critica literară*, esteticianul acesta subtil preciza: „Dacă *opera de artă n'ar cuprinde decât o singură idee, o singură intenţie, ea ar muri repede*, adică odată cu dispariţia autorului, care ar îngropa cu el şi concepţia sa" [2].

Avînd în vedere această structură eterogenă a scriiturii literare, Mihai Ralea nu se comportă însă nici el decît arareori ca un critic care *valorizează* textul prin partitura sa estetică, ci mai ales prin date informaţionale de alt ordin, deoarece pe celelalte le consideră ca acceptate. O asemenea atitudine mi se pare firească faţă de operele clasicizate. În raport cu acestea, *„Criticul e un creator de puncte de vedere noui..."* [3], un militant entuziast şi fidel care contribuie la perpetuarea unor valori din noi unghiuri de vedere.

Pe acest plan, Mihai Ralea se întîlneşte cu Eugen Lovinescu. În lecţia sa inaugurală despre *Critica şi istoria literară*

[1] T. Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 49.
[2] M. Ralea, *Între două lumi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1943, p. 168.
[3] *Op. cit.*, p. 169.

(1910), Eugen Lovinescu îşi exprima convingerea : „Militantă, misiunea criticului postulează de la sine lupta, injustiţia şi cruzimea pînă la nimicire" [1].

Definitorie pentru un critic nu este numai intenţia sa generoasă, ci şi maniera de apropiere de opera literară, ca şi rezultatele pe care le obţine. Pentru Eugen Lovinescu, critica reprezintă „o creaţie suprapusă creaţiei artistice" [2], menită să ducă la stabilirea unor valori, la delimitarea acestora de scrierile minore sau eşuate. În acest sens, *revizuirile critice* ale autorului apar ca un act de onestitate. Punînd, ca şi George Călinescu, un accent deosebit pe *diagnosticul artistic*, care se poate modifica de la o etapă la alta, în funcţie de evoluţia unui scriitor, Eugen Lovinescu nu a ezitat să-şi rectifice în mod public unele puncte de vedere care, pe parcursul timpului, s-au dovedit a fi eronate. Şi pe această cale, el a demonstrat că *conştiinţa profesională* a criticului reprezintă o necesitate de prim ordin. Mobilitatea actului critic este în strînsă corelaţie cu dinamica fenomenului literar.

Străini de orice manifestare a *relativismului excesiv*, prilejuit de *pluralitatea* şi *metamorfozele* judecăţilor de valoare, nu se poate să nu acceptăm însă ideea că în istoria şi critica literară *nimic nu este definitiv*. Faptul acesta nu comportă răsturnări spectaculoase pe planul judecăţilor estetice, dar lasă un spaţiu firesc pentru ca fiecare epocă şi fiecare clasă socială să-şi formuleze propriile sale puncte de vedere, în funcţie de sistemul axiologic general pe care l-a impus sau l-a acceptat.

În eseul său despre *Funcţia criticii*, T. S. Eliot făcea următoarea precizare : „Monumentele existente alcătuiesc laolaltă o ordine ideală, care prin introducerea unei opere de artă noi (cu adevărat noi) este modificată. Înainte ca noua operă să fi luat naştere, ordinea existentă este desăvîrşită ; pentru ca ordinea să se menţină şi după naşterea noului, este nevoie ca *întreaga* ordine existentă să fie schimbată, fie cît de puţin ;

[1] E. Lovinescu, *Scrieri*, 1, *Critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 513.
[2] *Op. cit.*, p. 512.

iar în acest fel relaţiile, proporţiile, valorile fiecărei opere de artă faţă de întreg sînt revizuite ; în aceasta constă împletirea între vechi şi nou." [1]

Deşi pare paradoxal, după părerea noastră, o operă literară constituie atît un *unicat*, cît şi un *fenomen serial*, care permite înscrierea sa într-o structură artistică mult mai cuprinzătoare. Constatarea aceasta este valabilă chiar şi pentru scrierile literare menite să reprezinte o ruptură violentă cu tradiţia.

În viaţa literară românească din ultimele decenii au apărut o mulţime de opere noi. În cariera literară a unor scriitori mai vîrstnici s-au configurat de asemenea mutaţii de ordin estetic şi ideologic, demne de luat în consideraţie. Aprecierea fenomenului românesc actual nu poate fi făcută fără o raportare la tradiţie. Orice tentativă de renunţare la criteriul diacronic, pe acest plan, ni se pare generatoare de erori.

Totuşi, rezervele faţă de istoria literară sînt foarte numeroase în epoca noastră, ele rezultînd din concepţia perimată pe care aceasta se bazează în numeroase cazuri. N. Manolescu, de pildă, formulează unele rezerve, rezultate mai ales din *viziunea sa* despre istoricul literar, privit doar ca un *căutător de documente*, ca un ins care *strînge informaţii*. Acesta a fost, evident, stadiul iniţial al istoriei literare, pe care l-a traversat printr-o conjugare fericită cu actul critic, conceput ca o *judecată de valoare*. Pînă şi un istoric literar hulit adeseori pe nedrept, cum este Lanson, mărturiseşte : „Scopul nostru nu este erudiţia ; ea e un mijloc. Fişele sînt instrumente pentru lărgirea cunoaşterii, asigurări împotriva inexactităţii memoriei : scopul lor se află dincolo de ele însele." [2]

Reticenţele provocate de unele neajunsuri ale istoriei literare nu trebuie să ducă la eludarea *criteriului istoric* în evaluarea operelor de artă. În cultura română actuală s-au înregistrat sensibile modificări în cariera literară a unor scriitori

[1] Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 231.

[2] G. Lanson, *Încercări de metodă, critică şi istorie literară*, Editura UNIVERS, 1974, p. 59.

care proveneau dintr-o altă etapă literară. Nu putem astfel eluda semnificaţia pe care o au ultimele opere în creaţia literară de ansamblu a lui T. Arghezi, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, D. Botez etc. Nu putem de asemenea trece cu vederea mutaţiile artistice care au apărut în itinerarul literar al lui Z. Stancu, Eugen Jebeleanu, Al. Philippide, M. Beniuc, G. Călinescu etc. Înscrierea acestui fenomen într-un raport de *anterioritate—posterioritate* constituie o cerinţă firească.

Fenomenul artistic cel mai bogat în semnificaţii este reprezentat însă de apariţia unor scriitori noi, care dau însăşi configuraţia specifică a peisajului literar românesc actual. Oricît de straniu le-ar părea unor critici, criteriul reprezentat de ideea de *loc în literatură* nu poate fi scos cu atîta uşurinţă din circulaţie. În *Anatomia criticii,* Northrop Frye scrie : „A sosit timpul să renunţăm la odioasele evaluări privind «locul» scriitorului în literatură ; chiar în cazul în care ne-am vedea siliţi să le acceptăm, ele nu sînt altceva decît simple platitudini sterile“ [1].

Şi totuşi, gîndirea noastră are un caracter serial, o funcţie integratoare. Meditaţia asupra valorii romanelor lui Marin Preda trimite spre Rebreanu şi Camil Petrescu, aceea despre romanele lui Eugen Barbu spre G. M. Zamfirescu. Mecanismul asociativ al judecăţii criticii, chiar şi atunci cînd opera este interogată în mod direct, nu poate evita comparaţia cu trecutul sau cu marile valori ale culturii universale.

N. Manolescu pleacă de la premisa că criticul trebuie să *justifice* o anumită operă, să-i dovedească *existenţa.* Mi se pare însă că orgoliul criticului care îşi propune să dea certificat de naştere unor scriitori este mult prea mare. Raportul dintre critic şi operă, exprimat de Croce, este mult mai echilibrat. „...e clar că nici un critic nu poate face un artist dintr-un om care nu e artist, tot aşa cum nici un critic nu poate niciodată, ca urmare a unei imposibilităţi de ordin metafizic, să distrugă, să nimicească şi nici chiar să ştirbească cît de cît pe vreun adevărat artist.“ [2]

[1] N. Frye, *Anatomia criticii,* Bucureşti, Editura UNIVERS, 1972, p. 33.

[2] B. Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce,* p. 121.

Dacă scopul criticii constă, printre altele, în distingerea valorii de nonvaloare, ca şi în stabilirea unor tipologii literare specifice, determinate de însuşi caracterul asociativ al actului de lectură, aceasta înseamnă că criticul nu poate renunţa nici la *comentariile explicative*, nici la *interpretarea* operei, deoarece altfel s-ar ajunge la *abolirea actului critic*. Este elocvent faptul că unele personalităţi ale vieţii literare actuale, ca Jean-Paul Sartre şi Susan Sontag, pledează pentru *abolirea criticii* şi lăsarea unui spaţiu liber de contact între *cititori* şi *opere*. În eseul său *Împotriva interpretării*, S. Sontag afirmă : „Ne găsim într-o epocă în care voinţa de interpretare are trăsături reacţionare şi paralizante“ [1]. Avînd în vedere *poluarea interpretării*, scriitoarea americană pledează pentru renunţarea la lectura de acest gen, limitînd actul critic la un *studiu al formelor*, ceea ce ar însemna readucerea criticului la ipostaza iniţială de *grammatikós*.

Pluralismul interpretării (atunci cînd nu este tendenţioasă) face însă parte din statutul firesc al actului critic. Eliminarea acestuia din *traseul critic* duce la eludarea *judecăţii de valoare*. Herbert Wutz, de pildă, susţine imposibilitatea judecăţii critice prin argumentul că aceasta nu poate întruni un anumit consens.

Pluralismul interpretării şi diversitatea judecăţilor de valoare pe marginea aceleiaşi opere au cauze foarte diferite. T. S. Eliot observă — în eseul *Graniţele criticii* — că „fiecare generaţie trebuie să-şi formeze o critică literară proprie“, ea aducînd în cultură „categoriile ei proprii de apreciere, propriile ei exigenţe artistice, propriile ei scopuri“. [2] Constatarea aceasta este deplin justificată, extensia şi motivaţia ei fiind însă mult mai largi. De aceea, ni se pare firesc ca Laurenţiu Ulici să scrie din perspectiva actuală despre I. Barbu, T. Arghezi şi Bacovia, Aurel Dragoş Munteanu despre Alecsandri şi Călinescu, Alexandru George despre Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Călinescu şi Vianu etc.

Reevaluarea scrierilor clasicizate este un fenomen firesc în fiecare epocă. Distanţarea polemică faţă de unele aspecte

[1] S. Sontag, *L'oeuvre parle*, Paris, Du Seuil, 1968, p. 14.
[2] Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, p. 242.

ale acestora, considerate ca perimate şi relevarea altora, care apar ca inedite, reprezintă un semn îmbucurător atît pentru *vitalitatea* operei cît şi pentru acuitatea actuală a criticului. Din păcate, în numeroase studii actuale, comentariul explicativ, exegeza tematică şi descripţia universului operei, tind să se substituie total judecăţii de valoare, *fenomenologia operei* reprezentînd doar o invitaţie neangajată pentru evaluarea operei de către *cititor*.

În dialogul angajat între critic şi cititor, *foiletonul critic* reprezintă calea cea mai frecvent uzitată de propagare a valorilor literare în toată lumea. El a fost cultivat de critici de mare autoritate (E. R. Curtius, P.-H. Simon), reprezentînd actul de noblețe al criticului care aderă la anumite valori sau le respinge pe altele ce nu i se par autentice. Dimensiunile complexe ale unui fenomen literar actual nu se pot însă demonstra doar pe această cale. De aceea, trecerea de la foiletonul critic (nu abandonarea lui) la studiile de sinteză răspunde unei necesităţi acute a momentului în care trăim.

Critica rămîne cea de-a *zecea muză* a epocii moderne, cum spunea E. Lovinescu, în măsura în care sînt *diagnosticate*, în fiecare etapă, căile ei firești de dezvoltare.

ACTUL CRITIC ŞI ISTORIA LITERARĂ

Orice operă literară reprezintă un fenomen datat în timp, o urmă de neşters, imprimată în marele film al devenirii istorice. *Divina Comedie* şi *Don Quijote*, *Eseurile* lui Montaigne şi teatrul shakespearian, *Faust* şi *Hernani*, *Baltagul* şi *Ion*, *Groapa* şi *Morometii* etc. sînt produsul unui timp istoric în care se configurează concepţia despre lume a unui *grup uman*, exprimată de un individ de excepţie.

Dacă itinerarul de creaţie al unui autor poate reprezenta o totalitate plină de contradicţii, orice operă decupată din acest context reprezintă o treaptă a unei deveniri, în care se înscrie personalitatea unui scriitor, integrată într-un spaţiu istoric specific. Pentru orice cunoscător al psihologiei popoarelor este de domeniul evidenţei faptul că *Muntele vrăjit* este opera unui scriitor german, *Condiţia umană* este expresia unui romancier-filozof francez, iar *Groapa* este reprezentarea despre existenţă a unui prozator român.

Dar actul critic este şi el expresia unui anumit comportament faţă de operă ; el poartă de asemenea marca indiscutabilă a timpului în care a fost formulat sau a căpătat un caracter public. Receptarea lui Shakespeare de către Herder şi Goethe se produce într-o etapă caracteristică de configurare a mişcării *Sturm und Drang*, ideile socialiste pătrund în paginile colaboratorilor de la *Contemporanul* pe o anumită treaptă de dezvoltare a societăţii româneşti, Eugen Lovinescu face teoria sincronismului într-un alt moment al evoluţiei civilizaţiei şi culturii din ţara noastră. Mehring marchează perioada iniţială a pătrunderii gîndirii marxiste în critica literară, Lukács semnifică momentul de asimilare complexă a acesteia pe plan estetic.

Cu toate că istoricitatea fenomenului literar sau a actului critic nu pot fi contestate, receptarea operei prin lectură fiind şi ea datată în timp, numeroşi critici din diferite ţări practică adeseori o decupare a operei din contextul ei de ansamblu, judecînd-o ca atare. Nevoia metodologică a separării

de domenii a făcut ca critica să fie înfăţişată ca o zonă despărţită de dimensiunea diacronică a istoriei literare. René Wellek şi Austin Warren afirmă în *Teoria literaturii :* „Există, în primul rînd, distincţia dintre concepţia despre literatură ca o ordine simultană şi concepţia care consideră literatura, în primul rînd, ca un şir de opere rînduite în ordine cronologică şi privite ca părţi integrante ale procesului istoric" [1].

Trebuie să precizăm că noi nu negăm posibilitatea cercetării creaţiilor literare ca un fenomen sincronic. Considerăm însă că modul acesta de abordare a operelor scriitorilor dintr-o anumită epocă poate duce la comprehensiunea lor adecvată numai în măsura în care perspectiva diacronică este implicată în procesul de valorizare a textului. În eseul *Histoire-et-littérature : un projet,* semnat de Anne Roche şi Gérard Delfau, se precizează : „Textul este realul pentru noi ; dar un real situat între descentrările ce duc «în afara textului» sau spre un «infratext» şi focalizarea mioapă ce duce spre «textul izolat»" [2].

Privit, aşadar, ca un *produs real,* textul literar se înscrie într-un *context* mai vast, ce trimite atît spre cauzele procesului de creaţie, cît şi spre operă ca produs finit, a cărei difuzare presupune actul de lectură. La toate aceste niveluri, relaţia *text—context* implică acceptarea explicaţiilor de ordin istoric. Dar tocmai în condiţiile în care viziunea istoristă apare ca o necesitate stringentă, istoria literară este pusă de numeroşi cercetători sub semnul interogaţiei din mai multe unghiuri de vedere. În unele cazuri, funcţionalitatea ei este negată din cauza presupusei sale incapacităţi de înţelegere a actualităţii. În *Geschichte der Weltliteratur* (1953), Erwin Laaths formulează rezerve foarte tranşante în acest seens : „În mod istoric poate fi înţeles doar trecutul. Istoria contemporană este o contradicţie în sine. La prezent putem doar să participăm într-un mod sau altul în timp ce se săvîrşeşte sub ochii noştri. Îl cunoaştem foarte puţin sau nu îl cunoaştem în

[1] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 67.

[2] A. Roche, G. Delfau, *Histoire-et-littérature : un projet,* în *Littérature,* 1974, nr. 13, p. 16.

mod adecvat. Cine se exprimă asupra evenimentelor actuale face acest lucru pe propriul său risc." [1]

Relaţia dintre istorie şi actualitate trebuie înţeleasă dintr-o perspectivă dialectică mult mai complexă. Exagerările provenite din ambele direcţii sînt dăunătoare. Atît «antichizarea» prezentului, cît şi actualizarea excesivă a trecutului creează o viziune deformantă asupra fenomenului literar. Absenţa confruntării trecutului cu critica contemporană întreţine o viziune muzeistică asupra operelor vechi, transformate în nişte monumente sacrosancte. Dar şi renunţarea la examenul faptelor literare novatoare fără raportarea la tradiţiile fiecărei culturi se soldează adeseori cu judecăţi de valoare false sau exagerate asupra fenomenului artistic de dată recentă. În *Scriitorul şi umbra lui* (1953), Gaëtan Picon preciza, pe bună dreptate : „Conştiinţa istorică, de la romantism încoace, face parte din creaţia artistică însăşi : artistul concepe arta ca pe o ordine totală în care el se situează, iar monumentele artei moderne se ridică sub un cer care vrea să fie cel al unui trecut şi al unui prezent universal" [2].

Dar conştiinţa istorică este un produs al vremurilor moderne, ea căpătînd o rezonanţă mai largă în *ştiinţa literaturii* abia pe parcursul secolului al XVIII-lea, cînd se defineşte însuşi conceptul de istorie literară. Este cunoscut doar faptul că în antichitate între noţiunea de *literatură* şi aceea de *istorie* nu se stabilise încă nici un raport, atît autorii manualelor de retorică, precum şi filologii cercetînd fenomenele literare, ca şi faptele istorice într-o manieră descriptivă. Referindu-se la această perioadă, Ernst Robert Curtius preciza că istoria literară doar nu se născuse încă, ea şi-a căpătat întreaga armătură intelectuală şi estetică în antichitate, opera lui Quintilian fiind ilustrativă în acest sens. [3]

Corelat cu filozofia, filologia, ştiinţele naturii, sociologia, istorismul pozitivist domină cercetarea literară secole de-a

[1] E. Laaths, *Geschichte der Weltliteratur*, München, Droemersche Verlagsanstalt, 1953, p. 749.

[2] G. Picon, *Scriitorul şi umbra lui*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1973, p. 161.

[3] E. R. Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1970, p. 505.

rîndul. Adepţii acestei metode cred cu toată convingerea că pendularea îndelungată dintre subiectivism şi obiectivism în cercetarea literară va putea fi definitiv rezolvată prin suportul pe care îl dă criticii literare istorismul scientist. Detaşarea faţă de reacţiile pur emotive produse de opera literară, motivaţia complexă a procesului de creaţie, explicaţia mesajului, toate par a fi rezolvate pe această cale.

După o hegemonie îndelungată, istorismul scientist, care păruse că izbuteşte să scoată şi critica din impasul subiectivist în care se găsea, a fost supus la rîndul său unui examen extrem de riguros, care venea atît din partea teoreticienilor, cît şi a criticilor literari. Asaltul împotriva istorismului, determinat de năzuinţa apărării unicatului operei literare este însă mult mai vechi. El vine uneori din partea unor cercetători şi filozofi care practică istorismul în lucrări de alt gen. Comparînd opera literară cu o plantă, Herder, de pildă, afirmă că „fiecare floare trebuie lăsată la locul ei". Chiar şi un spirit scientist, cum era Gervinus, a ajuns la concluzia că studierea cronologică a operelor literare, proiectate pe un plan diacronic, nu este suficientă, deoarece nici perspectivismul istorist nu duce la o concluzie axiologică fermă, din moment ce nu se cunoaşte actul final al unui proces.

Rezervele formulate de criticii şi filozofii contemporani faţă de istorismul pozitivist au însă alt temei. R. Barthes reproşează adepţilor lansonismului că au redus istoria literară la un palmares de biografii. Hans Robert Jauss afirmă în eseul său de o excepţională valoare, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970), că istoria literară a devenit în vremea din urmă un obiect demodat de studiu, determinat doar de necesităţi didactice şi de informare culturală cu caracter general.

Este incontestabil faptul că istoria literară de factură clasică trece de mai multă vreme printr-un evident impas metodologic, metamorfoza ei neputînd să se sincronizeze cu înnoirile care au avut loc în domeniul criticii actuale. De aceea, obiecţiile recente aduse împotriva ei sînt foarte asemănătoare cu altele mai vechi. Iuri Tînianov subliniase de multă vreme faptul că istoricii literari se ocupă mai mult de

geneza operei, corelată cu psihologia autorului, decît de creaţia în sine. Nu demult, G. Genette scria că atenţia cercetătorului literar trebuie să se deplaseze de la studiul circumstanţelor individuale sau sociale ale producţiei literare spre operele de artă, care prin natura lor specifică reflectă ideologia şi sensibilitatea unei epoci. Considerăm că această deplasare de accente trebuie să fie realizată. Dar nu este cazul să se soldeze cu un simplu studiu al *evoluţiei formelor literare,* deoarece ar împinge, sub o altă motivaţie, cercetarea literară spre un *neoformalism anistoric.*

Simptomele de criză a criticii şi istoriei literare nu se pot extinde decît printr-o separare arbitrară a celor două domenii. G. Călinescu a demonstrat într-o manieră foarte convingătoare: „Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală." [1] Şi cînd H. R. Jauss releva neajunsurile istoriei literare, el nu făcea acest lucru pentru a decreta moartea ei, ci căile de inovare. Influenţat în mod sensibil de filozofia marxistă, H. R. Jauss atrăgea atenţia asupra faptului că istoria literară trebuie să studieze funcţionalitatea operelor de artă în fiecare epocă, modul de receptare a creaţiei, proiectată pe un plan diacronic, ca şi evaluarea estetică a unui text în raport atît cu trecutul cît şi cu perspectiva actuală.

Este cert că criticul nu poate emite judecăţi de valoare de largă audienţă dacă nu înţelege literatura în devenirea sa, relaţia *tradiţie—modernitate* apărînd astfel ca o necesitate firească, cu atît mai mult cu cît alianţa dintre prezent şi trecut are la bază opţiuni ideologice care decupează o realitate aparent unitară. E Lovinescu scria: „Tradiţia nu e o forţă unitară şi indiscutabilă ci o forţă complexă şi controversată. În trecutul fiecărui popor sînt mai multe filoane care,

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 74.

privite parţial, ar putea constitui baza unei tradiţii naţionale." [1]

Atît studiul operelor literare izolate, cît şi cercetarea acestora ca fenomene de ansamblu, demonstrează că despărţirea criticii de istoria literară este o aberaţie.

Revitalizarea istoriei literare nu se poate produce decît prin renunţarea la unele prejudecăţi ale istorismului tradiţional, dar nu la istorism în sine. Din moment ce *traseul critic* se compune din actul de comprehensiune a unei opere şi valorizarea acesteia, conjugarea cercetării sincronice cu cea diacronică apare ca un corolar obligatoriu.

Expresie a unei epoci, istoriceşte determinată în mod limpede, creaţia literară nu poate fi înţeleasă în mod adecvat prin criterii atemporale. Dar în acelaşi timp, istoria literară ajunge să-şi găsească coloanele de susţinere într-o suită de discipline umaniste, ca sociologia, antropologia culturală, filozofia marxistă a culturii, la care se adaugă diversele moduri ale discursului critic, menite să-i dea o consistenţă şi deschidere spre etosul fiecărui popor.

Conexate în mod fericit, istoria şi critica literară nu mai reprezintă fenomene ameninţate de perimare, ci o *sarcină istorică* a timpului nostru, rezolvabilă din perspectiva unei filozofii dialectice şi materialiste.

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 452.

SUBIECTIVITATE ŞI OBIECTIVITATE ÎN RECEPTAREA OPEREI LITERARE SAU MAREA DILEMĂ A CRITICII

DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX ŞI PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XX

Mitul frumosului universal şi al gustului general valabil, legiferat de poeticile clasice, a împiedicat vreme îndelungată apariţia criticului modern, capabil să evalueze opera literară în funcţie de anumite norme estetice proprii. În momentul în care A. Rimbaud adresa poeţilor îndemnul său imperios „Il faut être moderne", critica literară nu izbutise decît în unele cazuri izolate să-şi sincronizeze programul estetic cu acela al poeţilor. Aşa se explica lipsa iniţială de înţelegere a unor critici faţă de spiritele novatoare ale vremii, ca Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé şi alţii.

Tirania unor coduri poetice tradiţionale care impuneau integrarea scriitorilor în anumite norme prestabilite a întîrziat astfel posibilitatea contactului intim dintre conştiinţa estetică a criticului şi aceea a creatorului operei literare.

Este adevărat că, pe parcursul secolului al XVIII-lea, unii scriitori au încercat să justifice necesitatea actului critic. Dar cei mai mulţi dintre aceştia aveau în vedere tipul de critic imparţial, observatorul absolut, fără reacţii subiective în faţa operei literare.

Superstiţia aceasta a judecăţii universale, impersonale a început să fie denunţată de unii esteticieni ai gustului şi ai sentimentului, începînd din veacul luminilor. Un scriitor cu o educaţie clasică de talia lui Voltaire nu a ezitat să scoată în evidenţă relativitatea conceptului de frumos şi semnificaţia gustului individual.

Dar abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a început să se configureze procesul de modernizare a criticii literare. În acest climat deschis spre înţelegerea unor noi valori, criticii literari au încercat să se apropie de operele literare pe baza unei metodologii proprii pe care şi-au asumat-o în mod consecvent. Aceasta este doar perioada în care se afirmă personalităţi de largă audienţă ca Sainte-Beuve, H. Taine, Faguet, Belinski, De Sanctis, Lanson şi alţii. Un alt fenomen specific este reprezentat de participarea tot mai

numeroasă a scriitorilor la exercitarea actului critic. Contribuţiile lui T. Gautier, Baudelaire, Zola, Bourget pe acest plan sînt de multă vreme cunoscute.

Prezenţa masivă a unor critici de prestigiu în viaţa literară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a dus în mod firesc la o accentuare a procesului de diversificare a sistemelor critice, ca şi a principiilor pe care acestea sînt fundamentate. Operele literare ajung astfel să fie investigate din unghiuri de vedere din ce în ce mai variate. În această perioadă intră în atenţia criticului personalitatea creatorului explicată prin diverşi factori, opera acestuia cu conţinutul său informaţional specific şi, într-o oarecare măsură, publicul ca element receptor. În contextul acestor preocupări, problemele de metodologie a criticii capătă o amploare deosebită. Ele se configurează mai precis în momentul în care critica începe să fie privită ca un sistem corelativ care poate intra în alianţă cu alte domenii ale ştiinţelor umaniste sau cu alte zone de cercetare. Filozofia, psihologia, ştiinţele naturii, sociologia reprezintă matca eterogenă din care criticul desprinde argumente sau principii metodologice relative la investigarea operei, a personalităţii creatorului şi a contextului său de existenţă.

Dacă filozofia pozitivistă a stimulat tentativa de scientizare a criticii, estetica idealistă subiectivă întreţinea convingerea că actul critic este expresia gustului individual, specific unei personalităţi care în mod firesc nu se poate detaşa de sine. Dezbaterile polemice de acest gen au suscitat atît ideea că opţiunea pentru o metodă ştiinţifică imprimă criticii un suport obiectiv, cît şi punctul de vedere care acreditează ideea de critică parţială, concepută ca un act afectiv de simpatie.

După ce îşi exprimă adeziunea pentru critica amuzantă şi poetică şi antipatia faţă de critica rece, algebrică, Baudelaire mărturisea într-un *Salon* din 1846 : „Pentru a fi corectă, deci pentru a avea o raţiune de a exista, critica trebuie să fie parţială, pasionată, politică“ [1].

[1] Apud R. Fayolle, *La critique littéraire*, p. 281.

Trebuie să precizăm că punctul acesta de vedere era susținut în primul rînd de scriitori, iar Baudelaire nu este singurul care se situează pe o astfel de poziție. Pornind de la specificul actului de creație, un spirit raționalist și sceptic ca A. France, justifica și el caracterul legitim al criticii subiective : „Nu există critică obiectivă, așa cum nu există artă obiectivă, și toți cei care se flatează că au adus în operele lor altceva decît pe ei înșiși, se lasă înșelați de cea mai cumplită iluzie" [1].

Opțiunea pentru critica subiectivă nu se produce numai în rîndurile scriitorilor. Ea este îmbrățișată cu același entuziasm de critici cu o formație relativ diferită, ca Sainte-Beuve, Jules Lemaître, Émile Faguet, De Sanctis și B. Croce. Motivația acestei opțiuni este însă sensibil diferită de la un autor la altul. Este cunoscut doar faptul că Sainte-Beuve se preocupă în primul rînd de portretul moral al scriitorului, iar investigarea operei urmărește cu precădere implicațiile psihologice ale textului literar.

În acest scop, atît *biografia* cît și *portretul*, așa cum au fost concepute de Sainte-Beuve, reprezintă o întîlnire între două subiectivități, datoria criticului rămînînd, desigur, aceea de a da o imagine cît mai fidelă, obiectivată, cît mai mult cu putință, despre scriitorul a cărui viață o studiază. În acest spirit, el își exprimă convingerea : „În materie de critică și istorie literară, mi se pare că nu este nicio lectură mai recreativă, mai desfătătoare și totodată mai fecundă în învățăminte de tot felul, ca biografiile bine făcute, ale marilor oameni..." [2]

Așa cum a fost conceput de Sainte-Beuve, *portretul* unui scriitor reprezintă o luminare a personalității acestuia, atît dinăuntru cît și din afară. Portretul de acest gen este un act de creație, iar valențele lui psihologice și literare sînt incontestabile. Portretul este, așadar, un *analogon* al omului, învestit cu o funcție explicativă a operei. El este „...o realitate individuală, precisă, din ce în ce mai accentuată, scânteind viu ; simți cum se naște, vezi cît de aproape e să-i semene ;

[1] *Op. cit.*, p. 305.
[2] Sainte-Beuve, *Pagini de critică*, p. 46.

şi ziua, momentul în care i-ai surprins ticul familiar, surâsul revelator, plesnitura nebănuită, sbârcitura ascunsă şi dureroasă, mascată 'n van sub părul rărit, — în acest moment analiza se transformă în creaţie, portretul vorbeşte şi trăeşte ; ai găsit omul" [1].

Dar criticul care se defineşte ca un „iconar al marilor oameni", ca un „naturalist al spiritelor", animat de dorinţa de a clasifica, de a „herboriza" sau de a scrie „o istorie naturală literară", reprezintă mai mult decît proiectul dezideratelor sale mărturisite. El ştie că scriitorii îşi perfecţionează în permanenţă instrumentele, că literatura reprezintă un fenomen în continuă dezvoltare. Din această cauză nici demersul critic nu poate stagna, nu trebuie să se cantoneze în anumite modalităţi mereu repetabile, considerate ca definitive.

Dacă *portretul* şi *critica de gust* reprezintă latura subiectivă a demersului intelectual spre autor şi operă, alte tipuri de demers, cum este *critica istorică* sau *fiziologică*, sînt acreditate de Sainte-Beuve pentru a da un anumit suport obiectiv cercetărilor sale. Autorul care mărturiseşte : „Critica aşa cum o 'nţeleg şi cum aş vrea s'o practic, este o *invenţie* şi o *creaţie* continuă" [2], încearcă să ajungă la o conciliere între factorii subiectivi şi obiectivi, care intră în componenţa traseului critic. Precizarea că a dorit să introducă în critică *„poezie* şi totodată ceva *fiziologie*" [3], reprezintă o adevărată cheie a înţelegerii sistemului său. Sainte-Beuve s-a înşelat poate atunci cînd a crezut că *fiziologia* epocii constituie un element de echilibru pentru gîndirea critică. Ea era, de fapt, o altă formă a subiectivităţii, dar mai bine mascată. Trebuie să precizăm însă că acceptarea subiectivităţii în critică, în această perioadă, nu duce la emiterea unor judecăţi arbitrare, la acreditarea necontrolabilului. Cei mai mulţi critici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au o educaţie clasică. De aceea, elaborarea unor norme proprii sistemului lor nu înseamnă renunţarea la criterii, ci o anumită liber-

[1] *Op. cit.*, p. 51.
[2] *Op. cit.*, p. 447.
[3] *Op. cit.*, p. 443.

tate cîştigată în legătură cu posibilitatea criticilor de a-şi comunica propriile opinii referitoare la o anumită operă.

Poate şi din această cauză, atitudinea cercetătorului faţă de creatori şi scrierile lor a impus pe parcursul timpului unele distincţii, care nu au doar semnificaţia unor simple acte de diviziunea muncii în cîmpul literelor. Ele marchează moduri de comportament, norme şi libertăţi, atribuite criticului sau istoricului literar.

În momentul în care impresionismul pătrunsese profund în critica literară, Émile Faguet stabileşte în *Arta de a citi* (1923) atît obiectivele istoricului şi ale criticului literar, cît şi atitudinea acestora faţă de opera literară. „Istoricul literar, scrie el, trebuie să fie cît mai obiectiv posibil, neapărat trebuie să fie aşa. Are datoria numai să informeze, să nu spună ce impresie i-a făcut cutare autor, ci numai pe aceea făcută asupra contemporanilor săi. Trebuie să înfăţişeze cultura şi civilizaţia unei epoci în raport cu toate cunoştinţele sale de istorie propriu-zisă, mişcarea literară şi artistică a unei epoci, cu tot ce cunoaşte despre istoria literară şi istoria artei..." [1]

Istoricul literar trebuie să se comporte, potrivit acestui program, ca un receptacul impersonal. El apare astfel ca un colecţionar de informaţii, care, odată sistematizate, sînt transmise cititorilor. Criticului, în schimb, îi este rezervat un larg spaţiu de libertate. Prin statutul său specific, el are dreptul să-şi comunice impresiile personale despre orice carte. „Criticul începe de unde sfîrşeşte istoricul literar, sau mai degrabă, e situat pe un cu totul alt plan geometric decît istoricul literar. Ceea ce i se cere este părerea sa asupra unui autor sau asupra unei opere, fie că e bazată pe principii, fie pe impresiile personale..." [2]

Delimitările excesive de această natură riscă să ducă multă vreme la un divorţ total între istoria şi critica literară. Antinomia dintre obiectivitate şi subiectivitate este convertită în cele din urmă într-o despărţire arbitrară a celor două modalităţi de studiere a creaţiei literare. În acest context, critica

[1] E. Faguet, *Arta de a citi*, Bucureşti, Editura Albatros, 1973, p. 123.
[2] *Op. cit.*, p. 124.

istorică şi critica psihologică ajung intermitent la o anumită conjugare, pentru a concilia cele două metode iniţiale (critica psihologică şi istoria literară), ameninţate de o ruptură totală.

În pofida unor dispute îndelungate, Sainte-Beuve rămîne multă vreme un termen de referinţă, iar metoda sa constituie un punct de plecare chiar pentru criticii care optează pentru alte soluţii. Referindu-se la opera lui Sainte-Beuve, H. Taine afirma : „De la ea trebuie să pornim pentru a începe evoluţia ulterioară. În mai multe rînduri am încercat să indic această evoluţie ; după părerea mea, există aici o cale nouă deschisă în istorie şi voi căuta s-o descriu mai amănunţit." [1]

Cu toate deosebirile de puncte de vedere, există atît la Taine cît şi la Brunetière, Lanson şi Scherer o puternică încredere în ştiinţele pozitive, care încep să devină un *model* al cercetării literare. Aşa se explică efortul de a căuta metode destinate să explice, într-o manieră cît mai ştiinţifică, geneza creaţiei artistice, legile operei, ca şi raportul dintre literatură şi realitate. De la Sainte-Beuve, Taine păstrează doar interesul pentru psihologia individului. „Nimic nu există decît datorită individului ; pe individ trebuie să-l cunoaştem." [2] Explicaţia genetică a unor configuraţii psihologice, ca şi a creaţiei literare evoluează însă pe o cale cu totul deosebită. Ereziile tainiene care vor face obiectul unor îndelungate polemici pleacă de la afirmaţia : „Trei izvoare deosebite contribuie la producerea acestei stări morale elementare, *rasa, mediul* şi *momentul*" [3].

Taine rămîne consecvent cu principiile pe care le postulează. Opera literară este pentru el, în primul rînd, un document, o sursă de informaţii referitoare la psihologia popoarelor. Ea este explicată prin *biografie*, după care lanţul genetic se extinde la cauze tot mai generale şi mai îndepărtate. Referindu-se la Balzac, Taine pune în circulaţie o teză din care rezultă : „Creaţiile spirituale nu sînt zămis-

[1] H. Taine, *Pagini de critică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 253.
[2] *Op. cit.*, p. 248.
[3] *Op. cit.*, p. 258.

lite numai de spirit. Omul întreg contribuie la producerea lor ; caracterul, educaţia şi viaţa, trecutul şi prezentul, pasiunile şi facultăţile, virtuţile şi viciile, toate ascunzişurile sufletului şi toate laturile activităţii lui îşi lasă urmele în ceea ce gîndeşte şi în ceea ce scrie." [1]

Trebuie să precizăm că nu explicaţia în sine este eronată, ci modul ei dogmatic de aplicare. De aceea, scientismul tainian transformă actul de obiectivare a criticii într-un ansamblu de explicaţii cauzale stereotipe şi mecaniciste. Un alt spirit scientist care năzuia şi el spre unele explicaţii de ordin cauzal, cum era Thibaudet, nu ezita să releve neajunsurile sistemului tainian, cu toată admiraţia pe care o nutrea pentru acest *„om genial"* : „Dar dacă am vrea să surprindem cu adevărat geniul lui Taine, ca şi geniul oricărui artist sau al oricărui gînditor, n-ar trebui să facem cum făcea Taine, adică să-l închidem într-o reţea de idei, să-l deducem dintr-o idee sau să-l construim pe o idee" [2].

Asediul criticii obiective, pozitiviste, se soldează cu o permanentă dispută cu exponenţii criticii subiective. Europa devine astfel în scurtă vreme un amplu concert de voci critice distonante. Or, una din vocile critice de mare rezonanţă ale epocii era aceea a lui De Sanctis. Criticul italian priveşte arta atît ca expresie a societăţii, cît şi ca formă, care nu trebuie redusă însă la o retorică exterioară. [3] Derivată din *poezie*, critica apare în concepţia lui De Sanctis ca o conştiinţă a literaturii privită din alt punct de vedere. Capabilă să dea coerenţă totală operelor literare, critica literară nu creează, ea reproduce, prelungeşte, completează sensurile prezente sau absente din creaţia literară. Reticent faţă de critica istorică şi psihologică, adept al unei interpretări a artei, privită ca expresie semnificantă, în măsura în care aceasta nu este redusă la formă, critica este considerată de către De Sanctis o *ştiinţă superioară* [4], deosebită de toate celelalte ştiinţe.

[1] *Op. cit.*, p. 153.
[2] Al. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 43.
[3] R. Wellek, *Storia della critica moderna*, IV, Dal Realismo al Simbolismo, Bologna, Società editrice il Mulino, 1969, p. 130.
[4] *Op. cit.*, p. 127.

Scientismul criticii profesate de către De Sanctis este însă evident opus pozitivismului determinist, cultivat de Taine. Dar cum întreaga evoluţie a criticii din această perioadă se realizează printr-o permanentă achiziţie de idei din cele mai diverse domenii, este firesc ca ambele direcţii să facă apel la argumente noi, desprinse din ştiinţele umane sau ştiinţele naturii. În felul acesta, în vreme ce critica subiectivă face apel la argumente furnizate de psihologie, estetică sau filozofie, critica obiectivă este alimentată cu idei împrumutate din istorie, filologie, năzuinţa sa spre *legitate* având drept model ştiinţele naturii. Dar dacă *ştiinţa literaturii* devine un punct de sprijin pentru ambele direcţii, istoria, sociologia, filologia slujesc cu precădere spiritul obiectivist.

Entuziasmul sau interesul pentru criterii şi critica literară scientistă capătă proporţii foarte mari. Dobrogeanu-Gherea scria : „Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care priveşte opera literară ca un product şi îl analizează ca atare, cum fac ştiinţele naturale, căutînd pricinile literare ce i-au dat naştere“ [1].

Gherea rămîne un admirator al lui Taine şi Brandes. Dar la răspîntia dintre cele două veacuri, cei doi mari exponenţi ai esteticii literare pozitiviste au fost Lanson şi Scherer. Ei duseseră această disciplină la realizarea sa cea mai deplină, căutînd în acelaşi timp să dea un suport teoretic de o largă audienţă propriilor cercetări, devenite autentice modele ale vremii. Se ştie doar că *Istoria literaturii germane* de W. Scherer a apărut în 1883, iar *Istoria literaturii franceze* de G. Lanson a fost publicată pentru prima dată în 1894. Ca şi Taine sau Brunetière, modelul spre care tindea W. Scherer era reprezentat de *ştiinţele naturii.* Cercetătorul german era convins de faptul că aşa cum acestea au lăsat amprenta specifică asupra civilizaţiei, la fel vor face să se vadă *signatura temporis* şi asupra gîndirii intelectuale sau a vieţii spirituale în general. Ponderea mare acordată cauzalităţii, relaţionarea unor factori îndepărtaţi, nemediaţi de conştiinţă,

[1] I. C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice,* I, Ed. a 5-a, Bucureşti, Alcalay, f.a., p. 31.

cu fenomenul literar, demonstrează că W. Scherer făcea parte din aceeași familie de spirite cu H. Taine.

Reacțiile antipozitiviste declanșate de mitul legității cauzale a creației literare nu întîrzie să se producă și în cultura germană. În anul în care W. Scherer publicase *Istoria literaturii germane* (1883), considerată de Horst Rüdiger o piatră de hotar în domeniul germanisticii, un model al genului, W. Dilthey face să apară primul său volum din *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Filozoful german pornește de la distincția de ordin metodologic. Dacă științele naturii se bazează pe *observație* și *experiment*, științele spiritului realizează actul de cunoaștere prin *trăire* și *comprehensiune*.

Dilthey recunoaște că *omul este determinat de natură*, iar raporturile lui cu aceasta situează *omenirea în centrul realității*. Același gînditor semnalează capacitatea ființei umane de a se detașa de natură și de a-și construi legi în funcție de care să fie cunoscută. Dar *viața psiho-fizică* poate fi cunoscută doar prin *trăire și comprehensiune*, amintirea avînd funcția de asociere a *unităților de trăire*, determinate în timp, într-un *prezent* continuu. Procesul cunoașterii prin trăire face ca însăși viața proprie să fie cunoscută ca o *viață străină*. Obiect al științelor spiritului, viața psihică este percepută și apreciată prin *trăire, expresie* și *comprehensiune*. Aceste trepte ale procesului de cunoaștere conferă specificitatea metodei din *științele spiritului* (*Geisteswissenschaften*).

Creația literară poate fi și ea supusă unor modalități diferite de cunoaștere. În fața noastră există o carte (obiect), compusă din litere și propoziții. Pentru științele naturii aceasta poate să reprezinte un *obiect fizic*. Pentru *estetică*, poetică sau istoria literară, aceeași carte este o *operă structurată* după *legile interne ale poeziei*. Prin actul de comprehensiune, ea se definește ca un *obiect spiritual*.[1] Dilthey precizează că și „științele spirituale sînt orientate spre cunoașterea obiectivă a obiectului lor“ [2]. Faptul acesta nu poate fi

[1] W. Dilthey, *Die Philosophie des Lebens*, Eine Auswahl aus seinen Schriften, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, pp. 234—239.

[2] W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Ed. a IV-a, vol. VII, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 313.

cu fenomenul literar, demonstrează că W. Scherer făcea parte din aceeași familie de spirite cu H. Taine.

Reacțiile antipozitiviste declanșate de mitul legității cauzale a creației literare nu întîrzie să se producă și în cultura germană. În anul în care W. Scherer publicase *Istoria literaturii germane* (1883), considerată de Horst Rüdiger o piatră de hotar în domeniul germanisticii, un model al genului, W. Dilthey face să apară primul său volum din *Einleitung in die Geisteswissenschaften.* Filozoful german pornește de la distincția de ordin metodologic. Dacă științele naturii se bazează pe *observație* și *experiment*, științele spiritului realizează actul de cunoaștere prin *trăire* și *comprehensiune.*

Dilthey recunoaște că *omul este determinat de natură*, iar raporturile lui cu aceasta situează *omenirea în centrul realității.* Același gînditor semnalează capacitatea ființei umane de a se detașa de natură și de a-și construi legi în funcție de care să fie cunoscută. Dar *viața psiho-fizică* poate fi cunoscută doar prin *trăire și comprehensiune*, amintirea avînd funcția de asociere a *unităților de trăire*, determinate în timp, într-un *prezent* continuu. Procesul cunoașterii prin trăire face ca însăși viața proprie să fie cunoscută ca o *viață străină.* Obiect al științelor spiritului, viața psihică este percepută și apreciată prin *trăire, expresie* și *comprehensiune.* Aceste trepte ale procesului de cunoaștere conferă specificitatea metodei din *științele spiritului* (*Geisteswissenschaften*).

Creația literară poate fi și ea supusă unor modalități diferite de cunoaștere. În fața noastră există o carte (obiect), compusă din litere și propoziții. Pentru științele naturii aceasta poate să reprezinte un *obiect fizic.* Pentru *estetică*, poetică sau istoria literară, aceeași carte este o *operă structurată* după *legile interne ale poeziei.* Prin actul de comprehensiune, ea se definește ca un *obiect spiritual.* [1] Dilthey precizează că și „științele spirituale sînt orientate spre cunoașterea obiectivă a obiectului lor" [2]. Faptul acesta nu poate fi

[1] W. Dilthey, *Die Philosophie des Lebens*, Eine Auswahl aus seinen Schriften, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1961, pp. 234—239.

[2] W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Ed. a IV-a, vol. VII, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 313.

contestat. Dar rolul masiv acordat intuiţiei, trăirii, divinaţiei, în procesul de cunoaştere a operelor literare, imprimă metodei adoptate de Dilthey o puternică notă afectivă, de ordin subiectiv. Critica modernă de identificare cu conştiinţa scriitorului va găsi astfel în opera filozofului german o amplă motivaţie.

Spre deosebire de Dilthey, spiritul pozitivist lansonian îndrumează cercetările de istorie literară într-o altă direcţie. Lanson pleacă de la premisa : „Trebuie să ne străduim *a cunoaşte* prin metodele obiective şi critice tot ceea ce poate fi cunoscut prin ele. Trebuie să reţinem tot ceea ce poate fi obţinut prin cunoaşterea exactă, impersonală, verificabilă. Să cerem intuiţiei, emoţiei, doar ceea ce nu ne este accesibil în nici un alt mod." [1]

Imperativele metodei ştiinţifice determină astfel o supunere la natura obiectului şi o organizare a mijloacelor de cunoaştere, în funcţie de specificitatea acestuia. Lanson nu neagă prezenţa unor elemente impresioniste în istoria literară. El crede însă că este „...mai *ştiinţific* să recunoaştem şi să dirijăm rolul impresionismului în cadrul studiilor noastre decît să-l negăm pur şi simplu" [2].

Prilejuite atît de diversificarea actului critic, cît şi de nevoia unei continue adecvări a criticii şi istoriei literare la specificitatea obiectului investigat, discuţiile acestea ample de ordin metodologic au constituit un factor de progres. Thibaudet spusese doar : „Critica apără spiritul uman de automatism. Dar cel mai bun chip de a-i aduce acest serviciu spiritului uman e poate de a începe prin a se apăra ea însăşi de propriul ei automatism..." [3]

Pendularea dintre subiectivitate şi obiectivitate rămîne astfel o trăsătură constantă a criticii literare din secolul al XIX-lea şi din primele decenii ale veacului nostru. Dacă excesele apărătorilor ideii de obiectivitate s-au soldat cu unele manifestări dogmatice, rezultate din supradimensiona-

[1] G. Lanson, *Încercări de metodă, critică şi istorie literară*, p. 41.
[2] *Ibidem.*
[3] Al. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, p. 6.

rea unor factori exteriori operei, impresionismul exacerbat profesat de alţi critici i-a făcut să ancoreze într-un spiritualism învecinat cu misticismul.

Marea dilemă a criticii din veacul trecut, determinată de opoziţia exagerată dintre factorii subiectivi şi obiectivi, prezenţi în procesul de creaţie şi actul de receptare, s-a prelungit şi în epoca noastră. Noua critică franceză constituie un fenomen elocvent.

BIOGRAFIE, OPERĂ ŞI REALITATE

Relaţia dintre biografia scriitorilor, opera lor şi epoca în care au trăit intră atît în preocuparea criticii biografice şi istorice, cît şi a celei sociologice. O distincţie netă între aceste moduri de exercitare a actului critic nu se poate face întotdeauna cu uşurinţă.

Din antichitate şi pînă astăzi, din considerente de natură diferită, *biografia* oamenilor de creaţie a fost considerată ca un depozit specific de experienţă umană acumulată pe parcursul unei vieţi, ca o zonă de proiectare a traumelor care au putut marca conştiinţa unui artist, ca un seismograf extrem de sensibil care a înregistrat anumite reacţii specifice determinate de evenimentele traversate de un scriitor sau alt tip de creator. De aceea, critici cu o formaţie diferită caută în biografie acei indici istorici, psihologici sau sociali, pe care-i consideră prezenţi la modul conştient sau inconştient în creaţia literară.

De la Herodot, Titus Livius, Vasari şi G. Brandes, pînă la Th. Carlyle, St. Zweig, André Maurois, Sartre, Roland Barthes şi Starobinski, Freud, G. Călinescu, biografia creatorilor de artă a reprezentat o zonă permanentă de explorare, determinată însă de considerente foarte variate.

Dacă în unele cazuri domină criteriul istorist, în altele iese pe prim-plan devenirea intelectuală a unui artist, iar în alte tipuri de biografii sînt căutate cu predilecţie fie faptele traumatizante din anii copilăriei care se revarsă în mod inconştient în creaţia literară, fie acele evenimente de ordin istorico-social care au dus la cristalizarea unei concepţii despre lume, incorporată în cele din urmă în operă.

Se ştie doar că unul dintre exponenţii cei mai străluciţi ai criticii biografice din secolul trecut a fost Sainte-Beuve. Din toate eseurile sale rezultă că biografia constituie cheia fundamentală de înţelegere a operei. Referindu-se la tipul de critică adoptat de autorul acelor *Causeries du Lundi*, Jean-Pierre Richard scrie: „Perspectiva lui Sainte-Beuve nu ne

autorizează, cred, să stabilim nici o separaţie reală între cei doi poli, mai tîrziu antitetici, *omul* şi *opera.* Omul, pentru el, este cel care se vorbeşte prin operă, el este, la limită, limbajul însuşi, limbajul personal al acestei opere." [1]

Aşadar, între straturile (enveloppes) care învăluie *eul genial* al scriitorului, *biografia* reprezintă în concepţia lui Sainte-Beuve zona în care se înscrie devenirea lui diacronică ; ea îl face mai explicit prin rezultatul final al actului creator — *opera.*

Evident că în cazul lui Sainte-Beuve, critica biografică este constituită dintr-un unghi de vedere psihologic. De aceea, evenimentele de ordin social sau istoric reprezintă doar cauze laconic enunţate care pot determina cristalizarea unui profil spiritual.

Dar biografia lui Georg Brandes despre Voltaire, ale lui André Maurois despre George Sand şi Balzac sau ale lui George Călinescu despre Ion Creangă şi Mihai Eminescu pun în lumină o anumită devenire intelectuală şi artistică, ilustrată de comportamentul scriitorilor într-o anumită epocă, de reacţia lor caracteristică faţă de marile evenimente ale vremii, ca şi faţă de ideile dominante ale timpului în care au trăit.

Este adevărat însă că în epoca noastră, *critica biografică* nu se mai exercită cu mijloacele lui Sainte-Beuve. Foarte rar mai capătă expresia unei viziuni istoriste pure, din care să nu se degajeze relaţiile complexe care există între autor şi opera sa. Audienţa de care se bucură psihologia abisală, rezultatele criticii psihanalitice, semnificaţia pe care a căpătat-o teoria grupurilor sociale, privite de Lucien Goldmann ca *subiect cultural,* reprezintă cîteva din achiziţiile pe care exponenţii direcţi sau indirecţi ai criticii biografice le pun la contribuţie în modul cel mai ingenios. Cărţile lui Sartre despre Baudelaire şi Flaubert, biografia lui Barthes despre Michelet sau aceea a lui Starobinski despre *Rousseau,* demonstrează interesul unor critici contemporani pentru *psihobiografie,* gen pentru care Ramón Fernandez pledează cu

[1] J.-P. Richard, *Sainte-Beuve et l'expérience critique,* în *Les chemins actuels de la critique,* ensemble dirigé par G. Poulet, Paris, Union générale d'Éditions, (10/18), 1968, p. 118.

entuziasm în cartea sa *L'arbre jusqu'aux racines* (1972). Mai mult, un adept al *criticii tematice*, ca Jean-Paul Weber, verifică autenticitatea unor teme din operele scriitorilor studiaţi prin date biografice, fenomen frecvent întîlnit şi la Charles Mauron.

Dar dacă în aceste cazuri interesează doar datele biografice *traumatizante*, cu precădere din anii copilăriei, reflectate în mod conştient sau inconştient în operă, cei mai mulţi adepţi ai criticii biografice contemporane privesc biografia scriitorului ca o totalitate prin care explică geneza operei, specificitatea mesajului sau apelul la anumite procedee artistice.

Tipul acesta de critică genetică, care pleacă de la premise de ordin biografic, în care evenimentul social, epoca, patrimoniul de idei apar în mod direct sau sînt explorate prin consecinţele lor în actul de creaţie, este privit cu multe rezerve atît de partizanii autonomiei esteticului, cît şi de aceia ai primatului operei.

De la Croce, Titu Maiorescu, Proust, pînă la Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu şi Georges Poulet, se configurează o altă direcţie critică, cu premise filozofice de natură foarte diferită, care pleacă de la premisa că opera în sine este aceea care trebuie interogată asupra semnificaţiilor sale, ea fiind în acelaşi timp unicul document autentic care permite înţelegerea personalităţii artistului.

Ostili faţă de critica biografică, criticii de acest gen privesc creaţia literară ca un *act de ruptură* în raport cu biografia artistului şi contextul epocii în care a fost realizată. Şi dacă criticul român Mihail Dragomirescu avansează ideea unei *duble personalităţi*, dintre care una îl reprezintă pe artist şi cealaltă pe omul obişnuit, Marcel Proust combate critica biografică cultivată de Sainte-Beuve, pornind de la existenţa *eului dublu* al omului de litere. „O carte este produsul unui alt eu decît acela pe care îl manifestăm în habitudinile noastre, în societate, în viciile noastre. Acest eu, dacă vrem să încercăm să-l înţelegem, este în adîncul nostru şi încercînd să-l recreăm în noi, putem ajunge la el." [1]

[1] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Idées, 1965, p. 157.

Neatestată de nici un fel de cercetări psihologice, ideea dublei personalități sau a dublului eu, duce la o separare arbitrară a conștientului de inconștient, a artistului de omul obișnuit, ca și cînd între aceste zone ale vieții psihice nu ar fi nici un fel de vase comunicante. Pornind de la considerente de alt ordin, Boris de Schloezer respinge și el critica biografică. Despărțită de fundalul ei diacronic în mod arbitrar de către Boris de Schloezer în eseul său, *Opera, autorul și omul*, critica biografică este concepută de acesta ca o suită de secvențe, decupate între ele, nu ca o devenire organică în care se înscrie fiecare operă.

De fapt, Boris de Schloezer nu neagă relația dintre biografia scriitorului și creația literară. El nu acceptă însă critica explicativă genetică, derivată din biografie, deoarece socotește că numai opera este aceea care pune în lumină adevărata personalitate a individului creator. „Astfel, omul de cultură este acela care ni-l revelează pe omul naturii, pentru că primul este acela care ne vorbește de al doilea, și acesta nu există pentru noi decît situat, proferat de omul de cultură." [1]

Acceptarea primatului operei ca punct de plecare în vederea explicării personalității artistului reprezintă un procedeu metodologic posibil. Dar eludarea influenței reciproce dintre autor și operă, separarea acestora de anumite structuri mentale care reprezintă emanația unui grup sau a unei clase cu o viziune specifică despre lume, ni se pare o aberație. Este adevărat că indicii sociologici pot fi deduși din lectura imanentă a textului literar. Dar neintegrarea acestora într-o structură socială mai largă care permite comprehensiunea unor aspirații comune, cristalizate într-o concepție amplă despre lume și societate, nu-i permite criticului să situeze creația literară într-o anumită diacronie sau într-un context social care i-a dat amprenta specifică. Chiar și în cazul cînd opera apare ca un act de *„deformare"* a unei realități, ca o tentativă de distanțare față de aceasta, ea nu poate fi înțeleasă

[1] B. de Schloezer, *L'oeuvre, l'auteur et l'homme*, în *Les chemins actuels de la critique*, p. 99.

prin toţi indicii informaţionali pe care îi însumează decît printr-o raportare la aceasta.

Nimeni nu mai contestă astăzi faptul că relaţia *biografie—operă—societate* mai poate fi explicată printr-un determinism cauzal mecanicist, de genul celui profesat de Taine. Explicarea operei doar prin raportarea la *mediu*, *rasă* şi *moment*, aşa cum a fost încercată de Taine, a dus la uniformizarea înţelegerii scriiturii literare prin integrarea ei într-un cadru prefabricat, iar concluziile desprinse din aplicarea rigidă a unor asemenea criterii au un caracter paraliterar. De aceea, Proust îl numea pe Taine, pe bună dreptate, un „botanist" al indivizilor creatori, dornic să realizeze, după mărturisirea sa, „o istorie naturală a spiritelor". Dealtfel, însuşi Taine a recunoscut, atunci cînd realiza opera sa *Istoria literaturii engleze*, că era preocupat să cerceteze „psihologia unui popor".

Dogmatismul tainian a fost corectat în mare măsură atît de Brunetière, cît şi de Hennequin, care demonstra că determinarea individualităţii unui artist nu se poate produce prin asemenea procedee superficiale. Dar în pofida exagerărilor rezultate din sistemul tainian şi a rezervelor multiple, declanşate de unele concepte vehiculate de acesta, cum este, de pildă, ideea de *rasă*, critica sociologică a înregistrat chiar în ultimele decenii ale veacului trecut şi începutul secolului nostru o dezvoltare rapidă, sincronizată cu năzuinţa de apropiere cît mai adecvată de datele genetice fireşti ale operei şi de modul în care se configurează mesajul acesteia.

În perioada în care Croce reducea opera la expresie şi pleda pentru autonomia esteticului, iar Dilthey propunea cunoaşterea semnificaţiilor scriiturii literare prin trăire şi divinaţie, critica sociologică îşi găseşte exponenţi cu o formaţie filozofică foarte diferită ca Franz Mehring, Georg Brandes, Jean-Marie Guyau, Plehanov, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Paul Lafargue etc.

În acest context, atît raportul *biografie—operă—societate* începe să fie examinat din noi unghiuri de vedere, cît şi *finalitatea* artei. Faptul acesta rezultă, în primul rînd, din alianţa criticii sociologice cu alte sisteme de gîndire. Or, în această perioadă, filozofia hegeliană găseşte şi în domeniul

esteticii şi al criticii adepţi din ce în ce mai numeroşi, iar gîndirea marxistă stimulează de asemenea primele încercări de aplicare în domeniul teoriei literare şi a criticii genetice sociologice.

Teza aristotelică despre literatură ca *mimesis* împinge din nou discuţiile spre procesul de creaţie, spre cauzele care orientează configurarea operei într-un anumit sens.

Critica genetică, profesată de Brandes, scoate în relief raportul dintre scriitor şi epocă, precum şi situarea acestuia într-o anumită dialectică a ideilor care pune în lumină lupta dintre spiritul conservator şi spiritul revoluţionar. Opera sa fundamentală, *Curentele principale în literatura secolului al XIX-lea* (1872—1876), este elocventă în acest sens. Sistemul critic elaborat de Georg Brandes se întemeiază pe conexiunea dintre idei, raportul de forţe sociale dintr-o anumită epocă şi marile evenimente istorice, care determină comportamentul scriitorilor, fie prin acte de adeziune, fie de respingere.

La Brandes, accentul cade atît pe scriitor, ca exponent al unei clase sau al unui grup, cît şi pe dialectica ideilor înscrise în anumite cicluri de cultură. În triada de derivaţie hegeliană (revoluţie, restauraţie, reacţie), biografia scriitorului se înscrie ca un act de participare specifică la o anumită secvenţă din acest ciclu, operele literare fiind semnele unor acte de opţiune, ce configurează o anumită viziune despre lume şi un comportament propriu în cadrul epocii.

Distanţa dintre filozofia socială a artei cu o coloratură umanitaristă sentimentală (J.-M. Guyau) şi critica sociologică genetică de derivaţie marxistă este imensă. Rămînînd în prima etapă prin excelenţă o critică de semnificaţii conţinutistice, opera lui Franz Mehring, de pildă, are meritul de a deschide, pornind de la lectura lui Marx şi Engels, un nou drum în modul de abordare a relaţiei dintre *scriitor—operă—epocă* şi public. Creatorul de artă nu mai apare doar ca o voce care exprimă spiritul unei epoci, iar opera sa nu mai este situată doar într-un context cauzal vag, apt să-i dea o destinaţie publică imprecisă.

În limbajul său metaforic cunoscut, ale cărui implicaţii militante nu scapă nimănui, Franz Mehring precizează că poeţii şi artiştii nu au apărut din cer şi nu se plimbă prin

nori. Căutînd datele genetice cît mai precise ale lumii în care scriitorii sînt angajaţi, criticul german adaugă că aceştia trăiesc în lupta de clasă a popoarelor lor şi a timpului lor. Matca aceasta originară de existenţă face ca personalitatea lor să fie influenţată în cele mai diverse feluri, fapt ce se va oglindi în mod inevitabil şi în operele lor. Aprecierile lui Mehring despre Leibniz, Lessing, Goethe şi Schiller, ca şi acelea despre geneza unor curente ca naturalismul şi impresionismul, sînt formulate din acest unghi de vedere. Dar şi genetismul sociologic, aplicat de Mehring în literatură şi artă rămîne în exclusivitate pe planul ideilor, neglijînd motivaţia mai largă a opţiunii pentru anumite forme de expresie.

Din acest punct de vedere, considerăm că criticul român Constantin Dobrogeanu-Gherea a realizat unele progrese remarcabile. Cunoscător al operelor lui Faguet şi Taine, la curent cu unele principii formulate de Brandes, familiarizat cu scrierile revoluţionarilor ruşi, precum şi cu unele texte ale lui Marx şi Engels, Constantin Dobrogeanu-Gherea era de asemenea animat de idealul fundamentării unei critici explicative ştiinţifice, care tindea spre formularea unor principii cît mai riguroase. De aceea, el pleacă în mod firesc de la anumite rezultate ale criticii sociologice obţinute pe plan european.

Este evident de la început că atenţia lui Constantin Dobrogeanu-Gherea se îndreaptă spre *critica genetică*, derivată din anumite modele oferite atît de ştiinţele naturii, cît şi de sociologie. Tinzînd, ca şi confraţii săi din alte ţări, spre stabilirea unor legi care stau la baza procesului de creaţie, derivate din structura socială a epocii şi reflectate în biografia scriitorului, ca şi în opera sa, criticul român este însă deplin conştient de faptul că ştiinţele auxiliare care intră în alianţă cu actul critic explicativ nu aveau încă o dezvoltare mulţumitoare. „Sociologia tinde a fi o ştiinţă exactă, dar pînă acum n-a ajuns ; tot aşa trebuie să zicem şi despre critică ; critica literară tinde a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică, dar, e încă departe, foarte departe de acest ideal şi acum intuiţia ajută mai mult pe critic decît ştiinţa." [1]

[1] I. C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I, p. 41.

Constantin Dobrogeanu-Gherea este un adept consecvent al criticii sociologice genetice. Preocupat de configurarea unei metodologii cît mai adecvate, se întreabă şi el care este calea cea mai potrivită de explicare a unei opere sau a unui curent literar. Examinînd cu rigoare opiniile emise de Taine, Brandes, Hennequin şi Guyau, criticul român ajunge la concluzia că, în pofida unor exagerări, sistemul tainian permite elucidarea unor cauze prime atunci cînd este examinat un curent literar, dar atunci cînd cercetătorul are în vedere un text izolat, el poate pleca de la operă pentru a ajunge spre indicii iniţiali care trimit spre contextul social şi biografic.

Sinteza acestui traiect critic genetic este formulată foarte limpede. „Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care este pricina ei cea mai apropiată. Bineînţeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticii este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică şi artistul creator. Critica analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie aşa cum este, şi nu altfel..." [1]

Punctul iniţial de plecare pentru explicarea operei literare este reprezentat în concepţia criticului român de biografie. Dar trebuie să constatăm că aceasta nu mai este privită doar ca o sumă de date istorice. Dimpotrivă, biografia este explorată prin acele date care pun în relief viaţa psihică a scriitorului, structura sa temperamentală, mai exact, toţi acei indici care dau nota specifică a personalităţii sale. Relaţionarea biografiei scriitorului, a structurii sale spirituale, cu structura matcă a epocii şi cu antagonismele care îi dau configuraţia specifică, reprezintă o altă preocupare a criticului român. De aceea, traiectul critic metodologic, conceput de Constantin Dobrogeanu-Gherea, trebuie să răspundă la patru obiective fundamentale: „De unde vine creaţia artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă, şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră" [2].

[1] *Op. cit.*, p. 31. [2] *Op. cit.*, p. 40.

Studiile lui Constantin Dobrogeanu-Gherea despre *Deceptionismul în literatura română* sau despre *Eminescu* ilustrează în mod elocvent felul în care criticul român explică un fenomen literar de ansamblu, ca prezenţa pesimismului în romantismul românesc şi cel european, precum şi maniera în care analizează creaţia unui singur poet. Dacă în primul caz îl preocupă cauzele care imprimă trăsăturile unui curent, căutîndu-le cu precădere în structurile mentale ale epocii şi apoi în matca originară a unei societăţi care începe să se destructureze, în studiul dedicat lui Eminescu porneşte de la operă şi modalităţile sale artistice specifice, pentru a ajunge în cele din urmă la structura mare a societăţii care a generat o literatură pesimistă şi polemică.

Situat în context european, acest critic necunoscut în alte ţări apare prin înseşi datele fundamentale ale sistemului său ca un anticipator al lui Lucien Goldmann. Privit pe alt plan, Constantin Dobrogeanu-Gherea are de asemenea meritul de a fi studiat mesajul unei opere prin registrul artistic specific care îl exprimă. De aceea, sistemul său sociologic genetic se găseşte în deplină concordanţă cu preocuparea pentru judecăţile estetice de valoare. Gherea se defineşte astfel ca un pionier al criticii marxiste româneşti, ale cărui preocupări se sincronizează cu alte studii de acest gen, realizate în diverse ţări europene.

Critica sociologică genetică a avut în cultura română şi alţi exponenţi al căror sistem are premise filozofice şi estetice care nu sînt de derivaţie marxistă directă decît într-o măsură foarte restrînsă. În această categorie se situează Garabet Ibrăileanu. Metodologia critică adoptată de Ibrăileanu are numeroase puncte comune cu aceea a lui Gherea, pe care îl continuă din numeroase puncte de vedere. Şi el explică mesajul operei prin raportarea la biografia scriitorului. Viziunea despre lume a artistului reprezintă astfel în concepţia lui Ibrăileanu o derivaţie a unei experienţe umane individuale care, într-un context social istoric dat, se identifică cu aceea a unui grup în care scriitorul este integrat. Pentru a explica rezonanţa operei lui Eminescu în epoca în care a trăit, ca şi

în sensibilitatea generației care s-a cristalizat după moartea poetului, Ibrăileanu pleacă de la două întrebări fundamentale : „Cine a fost acest Eminescu ? Ce a simțit și a cugetat el ?“ [1] Răspunsul la aceste întrebări îl duce pe criticul român la unele considerații de ordin biologic și psihologic, care îl apropie atît de modul de gîndire al lui Taine și Sainte-Beuve cît și de acela al lui Hennequin, a cărui concepție despre *estopsihologie* a studiat-o în mod deosebit. „Eminescu a fost un om excesiv de senzibil, lipsit de voință. La această suprasensibilitate și la această lipsă de voință, au contribuit și ereditatea și împrejurările vieții lui.“ [2]

Formarea structurii sale spirituale este explicată de criticul român prin reacția poetului față de contextul social-istoric în care a trăit : „Ajuns la imposibilitatea de a se împăca cu viața, era fatal ca, printr-o mișcare instinctivă de adaptare, să înceapă să urască viața și să idealizeze nimicirea vieții“ [3].

Ca și unii adepți ai structuralismului genetic din epoca noastră, Garabet Ibrăileanu corelează structura mentală a unei individualități creatoare cu cea a unui grup socio-cultural, fără să poată evita un sistem rigid de explicații, care diminuează personalitatea specifică a poetului. „Cauzele lui «Eminescu» sînt, prin urmare : temperamentul înnăscut, împrejurările de tot felul ale vieții sale materiale, morale, intelectuale, etc. și nefericirea claselor de mici producători agricoli și de breslași...“ [4]

Spre deosebire de alți adepți ai criticii sociologice din veacul trecut sau din primele decenii ale secolului XX, esteticianul marxist maghiar Georg Lukács pune un accent deosebit pe procesul de cunoaștere, modul în care se stabilește relația dintre conștiința artistului și realitate ducînd la o anumită configurare a operei literare. Adept al teoriei reflectării, esteticianul maghiar demonstrează că raportul dintre *subiect* și *obiect* poate să se concretizeze într-o suită de atitudini foarte

[1] G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, Ed. a II-a, Iași, Editura Viața Românească, 1930, p. 14.
[2] *Op. cit.*, pp. 14—15.
[3] *Op. cit.*, p. 15.
[4] *Op. cit.*, p. 19.

variate. În faţa obiectului, subiectul poate avea o atitudine activă, caracterizată prin trăirea intensivă a procesului social. Spre deosebire de aceste atitudini, Georg Lukács remarcă ipostaza scriitorului care se comportă ca un simplu observator al lumii înconjurătoare sau a epocii pe care o reprezintă în opera sa. În acest caz, creaţia literară nu mai are un caracter profund realist, deoarece nu mai surprinde fenomenele obiective ale vieţii sociale. Georg Lukács nu mai pleacă astfel de la biografia scriitorului, de la datele sale ereditare sau de la profilul său psihologic, privit în ansamblu. Mediat de conştiinţă, raportul subiect—obiect pune în lumină un mod de comportament, determinat de cauze sociale extrem de variate. Autorul nu stăruie asupra tuturor factorilor care generează hipertrofierea subiectului, ca în cazul lui Hofmannsthal, nici asupra datelor ce facilitează hipertrofia obiectelor şi viziunea lumii reificate, ca în opera lui Alain Robbe-Grillet. El se mulţumeşte să ne atragă atenţia asupra faptului că anumiţi factori de ordin social pot genera atît o atitudine, cît şi alta, ambele fiind însă incompatibile cu realizarea unei autentice literaturi realiste.

Spre deosebire de înaintaşii săi, Georg Lukács are însă meritul incontestabil de a fi investigat relaţia dintre *autor, epocă* şi *societate* prin acordarea unui rol fundamental comportamentului individual al artistului, factorilor psihici şi viziunii specifice a scriitorului despre lume.

Dar cu toate că critica sociologică are aspecte foarte diferite şi pleacă de la premise filozofice contradictorii, există totuşi unele trăsături comune care dau o relativă unitate acestui sistem. Critica sociologică rămîne astfel, prin excelenţă, o metodă preocupată de *cauze*, care acceptă întotdeauna ca un postulat permanent ideea că opera este determinată de factori exteriori ei. Faptul acesta face ca ea să se interfereze cel puţin pe anumite planuri cu alte ramuri ale criticii genetice. Spaţiul acesta de interferenţă de provenienţă diferită devine şi mai evident la criticii cu o formaţie eclectică pentru care filozofia marxistă reprezintă doar una din premisele teoretice cu care intră în alianţă alte sisteme de gîndire.

Constatarea aceasta capătă un anumit relief specific în opera criticului român Mihai Ralea, care şi-a desfăşurat cea mai mare parte a activităţii sale în perioada interbelică.

Atenţia criticului român se deplasează de la biografia scriitorului spre personalitatea artistului şi spre modul de comunicare al acestuia cu grupul social din care face parte sau cu întregul popor. Pentru el, creatorul de artă reprezintă o structură în al cărei mecanism de acţionare intră atît elemente de ordin biologic, cît şi de natură psihică şi libidinală. Cititor al lui Marx, Engels şi Freud, familiarizat cu studiile de sociologie ale lui E. Durkheim şi G. Tarde, criticul român pleacă de la ipoteza că arta este emanaţia personalităţii integrale a autorului. „Ea are la bază tot ce e uman : adică idei, credinţe, atitudini, sentimente. Omul serios e omul complet. Unilateral nu e decât dementul ori copilul întârziat." [1]

Dar personalitatea artistului nu se poate dezvolta în mod autonom faţă de grupul social şi poporul în cadrul căruia trăieşte. Dependentă de o anumită personalitate, arta nu poate fi separată de expresia sufletească a grupului, a naţiunii în care scriitorul este integrat. În eseul său *Etnic şi estetic,* Mihai Ralea demonstrează că orice societate se defineşte printr-un grup de valori, care se constituie în fiecare epocă ca un adevărat ideal cultural.

Preluînd de la Dilthey conceptul de *structură culturală,* criticul român relevă faptul că artistul se înscrie în sfera acesteia atît prin ideile sale, cît şi prin stil, relaţia aceasta specifică dintre fond şi formă fiind în cele din urmă expresia *specificului naţional.* Există astfel, după opinia sa, un „stil al artistului determinat de specialitatea lui sufletească", aşa cum există un „stil al influenţei prin care mediul social îşi înscrie drepturile în opera de artă" [2].

Dialectica aceasta subtilă a relaţiei dintre individual şi social în artă este abordată mai cu seamă în eseul *Expresia individuală şi expresia socială în artă.* Distanţîndu-se de Croce, care pune un accent deosebit pe factorul individual, concretizat prin expresie, Mihai Ralea scoate în evidenţă sem-

[1] M. Ralea, *Între două lumi,* p. 163.
[2] *Op. cit.,* p. 271.

nificaţia actului de comunicare, realizat prin opera literară, care are prin excelenţă un caracter social. Or, modelarea tipului de comunicare artistică se realizează în funcţie de grupul social căruia opera îi este destinată. Criticul român consideră aberantă ideea că opera creată nu are prin însăşi destinaţia sa o funcţionalitate publică: „În adevăr, oricât se susţine într-o estetică ideală că artistul creiază pentru el însuşi fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o societate dată, adică pentru un anumit public" [1]. De aceea, autorul subliniază convingerea sa: „Creaţiunea artistică ca şi orice expresie e adresată cuiva, ea are o direcţie socială" [2].

Caracterul social al operei de artă se prelungeşte astfel şi prin actul de lectură. Ca şi Claude-Edmonde Magny, criticul român este preocupat de un anumit *mesaj conştient*, pe care scriitorul îl introduce în mod deliberat în opera literară. Dar alături de acesta, el relevă prezenţa unui *mesaj ascuns*, care depăşeşte intenţiile autorului. De aceea: „*O operă e totdeauna mult mai bogată, decât crede sau vrea creatorul ei*" [3].

Dacă artistul este un individ integrat într-o anumită colectivitate, criticul reprezintă şi el o parte din gama largă a cititorilor cărora le este destinată opera. În acest context: „*Criticul e un creator de puncte de vedere noui în raport cu o operă*" [4].

Cu opera lui Mihai Ralea, critica sociologică românească înregistrează una dintre cele mai semnificative contribuţii care tind să elucideze raportul dintre individual şi social în artă şi dintre naţional şi universal în creaţia literară.

Dar ca şi alte ramuri ale ştiinţei literaturii, critica sociologică actuală s-a dezvoltat printr-o permanentă achiziţie de idei şi principii din domeniul antropologiei structurale şi a psihologiei genetice, ca şi din sfera sociologiei marxiste şi a metodologiei dialectice materialiste.

Prin această conexiune dintre mai multe domenii de cercetare, Lucien Goldmann ajunge la fundamentarea *struc-*

[1] *Op. cit.*, p. 225.
[2] *Ibidem.*
[3] *Op. cit.*, p. 168.
[4] *Op. cit.*, p. 169.

turalismului genetic, metodă pe care el o consideră valabilă pentru toate ştiinţele umane, dar care îşi găseşte o sferă deosebită de aplicare în domeniul criticii şi al istoriei literare. Familiarizat cu studiile de estetică ale lui Georg Lukács, cunoscător al contribuţiilor lui Piaget în domeniul filozofiei şi al psihologiei, apt să mînuiască cu o anumită subtilitate dialectica materialistă, Lucien Goldmann ajunge să abordeze dintr-o nouă perspectivă relaţia dintre *creator, operă* şi *societate*.

El pleacă de la premisa că relaţia dintre eul individului şi realitate se defineşte întotdeauna printr-un anumit *comportament*. Pentru înţelegerea cauzelor şi a modului specific de realizare a acestui comportament, Lucien Goldmann îşi propune să elucideze problema subiectului gîndirii şi al acţiunilor umane. Distanţîndu-se în mod evident de psihanaliza freudiană, ca şi de filozofia existenţialistă, criticul francez merge pe calea deschisă de gîndirea hegeliană şi marxistă. În felul acesta, el ajunge la concluzia că subiectul gîndirii este colectivitatea, concepută de autor ca reţea complexă de relaţii interindividuale. În eseul său *Structuralismul genetic şi creaţia literară*, filozoful francez afirmă : „Pe planul socio-istoric care include creaţia literară, principalele descoperiri ale structuralismului genetic sînt acelea *ale unui subiect trans-individual* (sau colectiv) şi ale caracterului *structurat* al oricărui comportament intelectual, afectiv sau practic al acestui subiect“ [1].

Lucien Goldmann demonstrează că atît sociologia pozitivistă tradiţională, preocupată de relaţia autor—operă, cît şi psihologia freudiană, cantonată în teoria libidoului individului, nu ajung la concluzii edificatoare, privitoare la cristalizarea viziunii despre lume a grupului social şi la modul în care aceasta capătă o expresie specifică în creaţia literară. Raportul unilateral *operă—autor* permite, după opinia criticului francez, doar înţelegerea părţilor componente ale unei creaţii izolate, iar explorarea exclusivă a psihologiei individuale poate cel mult elucida faptul de ce un scriitor a

[1] L. Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, Paris, Éditions Gonthier, 1971, p. 151.

realizat o operă într-o anumită manieră şi nu în alta. Ţinînd seama de aceste neajunsuri, Lucien Goldmann propune cercetarea cu precădere a relaţiei dintre operă, ca emanaţie a unei anumite structuri mentale, şi grupul social căruia îi aparţine individul creator.

Criticul francez pleacă astfel de la ipoteza că, deşi individul este în ultimă instanţă *veritabilul subiect al creaţiei*, înţelegerea operei nu se poate produce decît prin decelarea structurilor mentale ale grupului, care, cristalizate într-o viziune despre lume, permit relaţionarea acestei viziuni globale matcă cu aceea din creaţia literară.

Cele cîteva exemple desprinse din istoria criticii sociologice pun în lumină modul variat în care este abordată relaţia dintre *autor, operă* şi *societate.*

Preocupată cu precădere de cauze variate de ordin social-istoric şi psihic care duc la o anumită structurare a mesajului în opera literară, *critica sociologică genetică* nu cercetează decît arareori fenomenul literar prin statutul său artistic specific.

De aceea, trebuie să precizăm că critica sociologică, ca şi alte sisteme critice care nu mai au un caracter global, reprezintă o metodă de abordare parţială a fenomenului artistic, iar concluziile sale nu pot avea decît un caracter parţial.

În această etapă de diversificare excesivă a sistemelor criticii literare, critica sociologică nu poate ajunge la o înţelegere totală a raportului dintre autor, operă şi societate decît prin conjugarea sa firească cu alte metode.

În acest context, credem că năzuinţa spre critica totală se va cristaliza în curînd ca un deziderat imperios al epocii noastre.

OPERA LITERARĂ ŞI DEMERSUL CRITIC

În discuţiile noastre cotidiene, ca şi în limbajul critic, conceptul de operă literară apare foarte frecvent. Trebuie să mărturisim însă că, atunci cînd încercăm să definim statutul specific al noţiunii de operă literară, ne izbim de mari dificultăţi. Sîntem obişnuiţi să vorbim despre opere bune şi opere slabe. Trăim uneori tentaţia fericită de a califica unele scrieri de excepţie drept capodopere, dar atunci cînd sîntem obligaţi să distingem un text literar de altul cu o funcţie semantică obişnuită, constatăm că ne lipsesc criteriile, fapt care ne sileşte să operăm cu principii foarte labile.

O operă literară scrisă este în primul rînd o carte, aşadar un obiect de care putem lua act că există prin unul din modurile noastre de cunoaştere. Dar acest obiect însumează o mare complexitate de semne ordonate după un anumit cod, destinat să transmită un anumit mesaj. Statutul ontologic al textului, perceput în această fază, nu presupune încă o conştiinţă valorizantă, ci doar una constatatoare, menită să semnaleze o prezenţă.

Conştiinţa valorizantă este o relaţie între eul nostru perceptiv şi semnele unui text, mediată însă de o lectură specifică. Tipul acesta de relaţie duce spre formularea unor întrebări fundamentale : 1) din ce moment şi în funcţie de ce criterii decretăm că un text este literatură ? 2) care sînt modalităţile prin care putem atesta o asemenea decizie ?

Odată cu aceste întrebări, răspunsurile încep să se diversifice, în funcţie de sensul cu care este învestit conceptul de operă literară. În impactul care se produce între conştiinţă şi text intervine în cele mai multe cazuri o judecată sumară, anticipatoare. Textul este în primul rînd acceptat ca operă literară, iar după aceasta este confruntat cu anumite norme, în funcţie de care este stabilită valoarea sa. Referindu-se la opera literară, Roman Ingarden precizează că nici aprecierea psihologică (trăirea), nici reprezentarea ca obiect ideal nu constituie dovezi de atestare a valorii sale estetice. Pro-

cedînd prin eliminare, savantul polonez semnalează cu mai multă uşurinţă *ceea ce nu aparţine operei literare,* dar limbajul său devine evaziv sau digresiv, atunci cînd încearcă să stabilească elementele care-i conferă statutul specific. În cele din urmă, el optează pentru concluzia : „Structura esenţială a operei literare rezidă, după părerea noastră, în faptul că ea este *construită din mai multe straturi eterogene*" [1].

Aceste straturi se deosebesc unele de altele prin materialul specific, ca şi prin modul de relaţionare, ce duce spre sesizarea unei construcţii organice, unitare. După părerea lui Roman Ingarden, cele patru niveluri ale operei literare sînt reprezentate de a) stratul sonor al cuvintelor, b) unităţile semnificate, c) punctele de vedere, d) obiectele reprezentate. [2] Fără îndoială că nu putem nega importanţa sau existenţa acestor straturi în configuraţia operei literare. Dar, în acelaşi timp, sîntem siliţi să constatăm că ele slujesc, mai degrabă, la distincţia dintre text şi nontext, nu la fixarea frontierelor dintre literatură şi nonliteratură. Roman Ingarden pune însă, într-o manieră convingătoare, în lumină caracterul polifonic al textului literar.

Pe calea deschisă de Ingarden va merge şi René Wellek. Şi el descifrează în structura operei mai multe structuri, a căror enunţare este însă mai apropiată de literalitatea textului decît criteriile indicate de cercetătorul polonez. Wellek stăruie, pe bună dreptate, şi asupra evaluării operei literare, ca şi a integrării ei într-o suită istorică.

Una din cele mai însemnate contribuţii la studiul specificităţii operei literare îi aparţine lui Jan Mukařovský. Studiul semiologic al artei îl duce pe esteticianul praghez spre convingerea : „Opera de artă are caracter de semn. Ea nu poate fi confundată nici cu starea individuală a conştiinţei autorului sau a oricărui alt subiect care receptează opera, nici cu ceea ce am numit «opera-lucru». Opera de artă există ca «obiect estetic» situat în conştiinţa întregii colectivităţi. Opera-lucru, realitate senzorială, este faţă de acest obiect

[1] R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965, p. 25.
[2] *Op. cit.,* p. 26.

imaterial un simplu simbol exterior ; stările individuale de conştiinţă, pe care le generează opera-lucru, reprezintă obiectul estetic doar prin ce au ele comun." [1]

Jan Mukařovský este tipul semiologului modern care nu renunţă la unele criterii tradiţionale, atunci cînd stabileşte statutul operei literare ca obiect estetic. Constatăm astfel că tipul acesta de evaluare are în vedere consensul general, acceptarea textului ca o valoare estetică de întreaga umanitate. În acest caz, rămîne însă neelucidat rolul receptorului individual care, privit ca o conştiinţă valorizantă (deci şi criticul), este o parte integrantă a colectivităţii umane. Apreciată ca semn autonom şi ca semn de comunicare, opera literară reprezintă în concepţia lui Jan Mukařovský un amplu depozit de informaţii eterogene. Toate acestea se constituie în valori extraestetice, de natură psihologică, etică, sociologică, istorică etc. Prezenţa valorilor eterogene în textul literar este cea dintîi care justifică demersul plural spre operă, este aceea care legitimează critica polivalentă a unei opere polivalente.

Evident că în măsura în care aceste valori extraestetice sînt considerate autonome, fiecare demers intelectual spre una din ele iese din sfera consideraţiilor de ordin estetic. Dar dacă avem în vedere faptul că simpla lor prezenţă influenţează conştiinţa valorizantă, înseamnă că ele pot spori valoarea estetică a unei opere, aşa cum ar putea-o diminua. Trebuie să precizăm că nici valorile estetice ale operei nu sînt autonome. Ele apar ca o rezultantă a unor valori eterogene, ca o funcţie integratoare cu caracter global, ce are pe planul comunicării suporturi informaţionale foarte diferite.

Cercetînd modul de transmitere şi receptare a informaţiilor semantice, ca şi a celor estetice, Abraham Moles atrage atenţia asupra marilor diferenţe ce intervin în înţelegerea celor două tipuri de mesaje. „Primul este mesajul semantic, constituit printr-o asamblare de semne (cuvintele unei limbi, notele muzicale), cunoscut în mod explicit şi enunţat atît de observatorul extern — psiho-estetician sau lingvist — cît

[1] J. Mukařovský, *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1974, p. 125.

şi de către creator sau receptor." [1] Atunci cînd intervine o schimbare unitară a codului unui mesaj semantic, valabilă şi pentru emiţător şi pentru receptor, înţelegerea mesajului este integrală.

Spre deosebire de informaţia semantică, cea estetică nu poate fi receptată decît arareori integral şi nu întotdeauna la fel. Abraham Moles ne atrage atenţia asupra faptului că în strategia receptivă „valoarea globală a operei de artă va fi în mod esenţial suma sau compoziţia acestor valori parţiale, legate de informaţie la fiecare nivel şi constituind un fel de portret metric al operei" [2].

Posibilităţile limitate şi diferenţiate ale conştiinţei valorizante a receptorului sînt explicate de acest adept al teoriei informaţiei prin faptul că „mesajul estetic nu este traductibil, ci numai *transponibil* în mod aproximativ" [3].

Cele cîteva observaţii desprinse din estetica informaţională ne lasă să întrevedem concluzia că opera literară, ca valoare estetică, nu este înţeleasă integral şi egal, anumite zone rămînînd multă vreme enigmatice. În acelaşi timp putem constata nivelul diferit de interpretare a mesajului estetic, determinat de cantitatea de informaţii estetice pe care fiecare critic o poate acumula şi înţelege într-un moment istoric dat.

Nesuprapunerea totală a mesajului estetic cu cel semantic conferă operei literare un caracter deschis, favorabil unor interpretări polivalente şi unor judecăţi estetice diferite. Faptul acesta nu rezultă, deci, numai din eterogenitatea informaţiilor semantice furnizate de opera literară, cît mai ales din cantitatea variabilă de informaţii estetice, percepute de fiecare cititor.

Actul critic de lectură se înscrie şi el în aceşti parametri. De aceea, Nicole Robine precizează: „Nu se poate vorbi despre lectură decît atunci cînd, şi pentru autor şi pentru cititor, există dinainte o participare la un cod comun care este, în realitate, un ansamblu de coduri. Semnele, limba,

[1] A. Moles, *Art et ordinateur*, Paris, Casterman, 1971, pp. 34—35.
[2] *Op. cit.*, p. 28.
[3] A. Moles, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lerici editore, 1969, p. 201.

limbajul — înțelese în același timp simultan în sens de stil, de limbaj matematic sau filozofic — și cultura, reprezintă tot atîtea coduri pe care autorul și cititorul trebuie să le înțeleagă deopotrivă, pentru ca mesajul să fie înțeles și recepționat în întregime." [1]

Opera literară ca act de comunicare este limbaj prin cod. Înțelegerea ei estetică presupune, în primul rînd, integrarea criticului în același registru de comunicare. Pe această cale, cartea-obiect se transformă într-un emițător activ care prin însuși statutul existenței sale presupune o conștiință valorizantă. Demersul critic spre operă apare astfel ca o necesitate. El face parte din însuși destinul operei. O operă necitită, deci nesupusă unei lecturi valorizante, indiferent de ce natură ar fi aceasta, este un obiect inert. „Orice operă, scrie Gaëtan Picon, cheamă o judecată de valoare, iar noi ne simțim frustrați de către critica aceea care nu răspunde la această chemare." [2]

Judecata de valoare este mediată de lectura critică. Nu putem însă trece cu vederea faptul că tipurile de lectură critică s-au înmulțit și diferențiat în epoca noastră într-o măsură neașteptat de mare. Cu cîteva decenii în urmă, Émile Faguet putuse inventaria în *Arta de a citi* doar cîteva moduri de lectură. Acum, Françoise Barteau, de pildă, supune *Romanele lui Tristan și Isolda* (1972) unei lecturi etice, structurale, subversive, psihanalitice, fenomenologice, după care urmează o lectură totalizantă. Brian T. Fitch face un experiment asemănător cu *Străinul* (1972), citit la modul biografic, politic, sociologic, metafizic, existențialist, ontologic, psihanalitic.

Experimentele de acest gen confirmă încă o dată faptul că eterogenitatea registrului informațional al unei opere literare lasă deschise pentru orice gen de cercetător mai multe moduri de abordare. În măsura în care aceste lecturi parțiale și eterogene sînt integrate într-o lectură totalizantă de ordin estetic, ele pot duce la formularea unor judecăți de valoare.

[1] N. Robine, *Lectura*, în *Literar și social*, București, Editura UNIVERS, 1974, p. 221.
[2] G. Picon, *Scriitorul și umbra lui*, p. 206.

În cazul în care modurile multiple de lectură îşi păstrează autonomia, ne găsim doar în faţa unui act de comprehensiune a unor informaţii semantice de tip diferit, situate pe un plan extraestetic.

Considerente de acest gen îl determină pe Roland Barthes să afirme : „Opera este pentru noi fără limite şi poate chiar aceasta o defineşte cel mai bine ; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nici o situaţie ; nici un fel de viaţă practică nu este aici pentru a ne spune sensul pe care trebuie să i-l dăm ; ea are întotdeauna ceva citaţional, în ea ambiguitatea este absolut pură" [1].

De la lectura virgină a textului pînă la cea repetată de mai multe ori sau la cea totalizantă, opera literară este astfel pentru oricine şi oricînd o surpriză permanentă. Limbaj şi sens, informaţie şi bucurie estetică, opera literară apare astfel ca o eterogenitate, favorabilă lecturilor plurale cu intenţii valorizante.

[1] R. Barthes, *Critique et vérité,* Paris, Du Seuil, 1966, p. 54.

METAMORFOZELE CRITICII

IPOSTAZELE CRITICULUI EUROPEAN

Ernst Robert Curtius

În peisajul criticii europene din secolul XX, Ernst Robert Curtius se înscrie în rîndul celor mai marcante personalităţi ale epocii. Autor al unor opere de largă notorietate, pînă astăzi neîntrecute, cum este *Literatura europeană şi evul mediu latin* (1948), Curtius reprezintă tipul criticului complet, care dispune de mijloace deosebit de diverse de investigare a operei literare.

Beneficiind de o formaţie filologică remarcabilă, susţinută de o profundă cunoaştere a literaturii latine şi greceşti, Curtius are în acelaşi timp o largă cultură filozofică şi estetică.

Operele sale, *Eseuri critice despre literatura europeană* (1950), *Spiritul francez în secolul XX* (1952), ca şi monografia *Balzac* (1923) şi *Jurnalul de cărţi* (1960) constituie adevărate monumente ale criticii europene.

Curtius nu este preocupat în mod deosebit de studiile de metodologie a criticii literare. Obiectivele sale rezultă din unele prefeţe ale scrierilor sale, ca şi din scurtele divagaţii pe marginea actului critic. Metodologia critică a acestui riguros învăţat cu o formaţie enciclopedică se poate însă desprinde din structura eseurilor sale, precum şi din maniera sa de argumentare.

În prefaţa *Eseurilor critice despre literatura europeană*, Curtius precizează că primele lui studii au fost dedicate literaturii franceze. Faptul acesta nu este explicat de autor doar prin originea sa alsaciană, ci mai ales prin argumente de ordin estetic. După părerea sa, un cititor îşi poate face o imagine completă despre posibilităţile poeziei numai atunci cînd cunoaşte bine literatura antichităţii, precum şi lirica spaniolă, engleză şi germană. Dar dacă un cititor doreşte să ştie ce este literatura, atunci acest deziderat nu se poate realiza decît prin cunoaşterea culturii franceze.

Referindu-se la specificitatea etapelor caracteristice pentru itinerarul său critic, autorul distinge două perioade semnificative, prima înscriindu-se între anii 1924—1930 şi a doua

între anii 1930—1948. Examenul acesta retroactiv al activităţii sale îl duce pe autorul monografiei despre Balzac la concluzia că nota specifică a primei perioade rezultă din dominarea spiritului polemic şi agresiv, în vreme ce a doua perioadă este numită analitică, descriptivă şi curioasă. [1] Odată această distincţie făcută, Curtius se simte obligat să precizeze că nici în prima perioadă critica sa nu a fost lipsită de forţă analitică sau capacitate descriptivă, dar factorul care l-a impulsionat în acest timp să se apropie de anumite valori literare a fost entuziasmul de descoperitor.

Situîndu-se în această ipostază a descoperitorului de valori, autorul pune în lumină năzuinţa sa de propagare a culturii. „Scriam despre străini. Aceştia erau necunoscuţi în Germania. Trebuia, mai întîi, să îi prezint cititorilor mei." [2]

Calea de propagare a acestor valori se defineşte, după mărturisirile criticului german, prin *descripţie* şi *analiză*. La obiecţia că o asemenea soluţie ducea la evitarea judecăţilor critice, Curtius precizează că aceasta rezultă din selecţia operelor şi opţiunea pentru anumiţi scriitori.

Curtius se distanţează astfel de anumite cerinţe impuse unor cronicari literari care trebuiau să ţină în permanenţă seama de oscilaţia cursului de valori. Atenţia sa nu se îndrepta spre contemporanii care întruneau doar aparenţele prestigiului literar, ci mai ales spre aceia care reprezentau o anumită continuitate a valorilor în raport cu vechile tradiţii ale culturilor occidentale.

Preocupat în mod constant de conştiinţa europeană şi de tradiţiile occidentale, Curtius rămîne, totuşi, în mod evident, criticul unei generaţii, reprezentată de scriitori ca Gide, Claudel, Péguy, Proust, Valéry, Hofmannsthal, Ortega y Gasset, Joyce şi T. S. Eliot. Cu aceşti scriitori, precizează criticul german, a început o nouă etapă în literatura europeană, autorul considerîndu-se fericit că este contemporanul şi exegetul unor asemenea spirite creatoare. [3]

[1] E. R. Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, Francke Verlag, 1963, p. 9.
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

Curtius revine adeseori asupra acestor scriitori şi judecăţile sale de maturitate asupra lor, mai ample şi mai consistente, nu le contrazic pe acelea din anii de debut în critica literară. Exprimîndu-şi aceste opţiuni, criticul german nu neagă în mod direct alţi scriitori, impuşi de evoluţia ulterioară a literaturii, dintre care unii s-au bucurat de o largă audienţă. Dar parabola citată despre vacile grase mîncate de cele slabe este destul de elocventă pentru a pune în lumină afinităţile sale elective.

Critic literar şi filozof al culturii, Curtius este în permanenţă preocupat de progresul cunoaşterii, realizat prin achiziţionarea de informaţii din diverse domenii de cercetare care au avut un notabil ecou în evoluţia gîndirii. În *Literatura europeană şi evul mediu latin* (1948), autorul investighează cu precădere zonele de confluenţă dintre anumite cercetări şi evenimente de factură diversă care sînt de natură să sporească cunoaşterea şi să lărgească dimensiunile conştiinţei. Atît ştiinţele naturii cît şi fenomenele istorice pot avea asemenea consecinţe. Dar în vreme ce progresele realizate în ştiinţele naturii au fost aşa de mari încît au declanşat modificări în formele de existenţă, actele istorice nu au avut, după părerea sa, o rezonanţă atît de puternică asupra conştiinţei. Învăţatul german acordă o asemenea importanţă conştiinţei, deoarece pleacă de la premisa că cel mai mare duşman al progresului social şi moral este opacitatea spiritului omenesc.

Dar acest raport inegal dintre consecinţele progreselor din domeniul ştiinţelor naturii şi din domeniul istoric este explicat şi prin faptul că cercetătorii, preocupaţi de efectul social al unor mari evenimente ca războaiele şi revoluţiile, nu sînt, după părerea lui Curtius, prea numeroşi. Cei care au fost preocupaţi de această problemă pe parcursul istoriei au putut demonstra prin scrierile lor semnificaţia marilor evenimente ale epocilor. Curtius crede astfel că Tucidide a realizat o mare operă istorică, fiindcă a considerat războiul peloponesiac drept cel mai mare război din toate timpurile. Augustin a scris *Cetatea lui Dumnezeu* după cucerirea Romei de Alaric, iar Machiavelli a ajuns la un anume gen de literatură istorică după cercetarea infiltraţiilor fran-

ceze în Italia. Exemplele care să demonstreze relaţia dintre faptele istorice şi progresul unor ştiinţe umaniste sînt mult mai numeroase decît se pare la prima vedere. Criticul german consideră că Revoluţia franceză din 1789 şi războaiele napoleoniene au stimulat gîndirea hegeliană, iar înfrîngerea comunarzilor a dus la unele modificări făcute de Taine în scrierile sale despre istoria Franţei. Constatările acestea rămîn valabile şi pentru evenimentele care au avut loc într-un moment mai apropiat de epoca noastră. Primul război mondial şi criza provocată în cultură şi-au lăsat amprenta asupra filozofiei lui Spengler, ducîndu-l pe Toynbee la realizarea unor semnificative cercetări de morfologia culturii. Concluziile pe care le desprinde Curtius din studiile lui Spengler şi Toynbee îl îndrumează spre ideea că dezvoltarea ciclică a culturilor nu are o determinare fatalistă. Acestea pot evolua în mod autonom, dar pot avea şi anumite raporturi de dependenţă, încît o anumită generaţie să se poată considera pe planul evoluţiei culturale urmaşa celei anterioare.

Viziunea organicistă a culturii, descifrată de Curtius la Toynbee, este în mare măsură acceptată şi de el. Aprecierea fenomenelor culturale ca o totalitate nu poate fi supusă unor explicaţii mecaniciste. Culturile formează un anumit corpus, dar unele merg înainte, altele rămîn în urmă, o anumită minoritate creatoare putînd exercita o acţiune de îndrumare în vederea atragerii majorităţii.

Curtius reţine toate aceste exemple nu atît pentru a le transforma în adevărate rezultate ale propriilor cercetări, cît pentru a demonstra că istorismul reprezintă o cale fertilă de abordare a culturii europene, cu atît mai mult cu cît formele poetice nu numai că au o evidentă istoricitate, dar reprezintă, într-o anumită măsură, noţiuni care pot indica pe plan literar anumite graniţe istorice.

Dacă unele instrumente ale civilizaţiei au fost realizate la început în scopuri practice, mai tîrziu acestea au depăşit cerinţele pur utilitare şi biologice. Funcţia de fabulare, scrie Curtius, s-a ridicat de la nivelul biologic la ficţiunea creatoare a zeilor şi a miturilor şi, în sfîrşit, s-a desprins de lumea religioasă pentru a deveni un joc liber. Capacitatea

aceasta de fabulare detaşată de anumite scopuri practice imediate a dus la crearea literaturii.

Exemple de această natură sînt folosite de Curtius pentru a demonstra că înţelegerea culturii europene în spaţiu şi timp nu se poate face decît prin apelul la viziunea istorică care trebuie aplicată şi în literatură. Neexistînd încă o ştiinţă a literaturii europene, criticul german îşi propune să contribuie la elaborarea ei. În acest scop, disciplina cunoscută sub numele de *Literaturwissenschaft* rămîne neputincioasă în rezolvarea marilor probleme ale culturii europene. Apelul pe care îl face aceasta la filozofie, sociologie, psihologie şi istoria artei rămîne şi el fără urmări pozitive, cu atît mai mult cu cît, după părerea învăţatului german, ştiinţa literaturii apreciază creaţia literară dintr-o perspectivă metafizică şi etică.

Apelul la istoria artelor şi clasificările teoreticienilor acesteia transpuse în istoria literaturii s-au dovedit în cele din urmă a fi neconcludente. Concepte ca gotic, renaştere, baroc, expresionism, transferate în literatură nu aduc, după părerea lui Curtius, o luminare deplină a specificităţii stilurilor unor mari scriitori. Unele exemple indicate de acest erudit cercetător sînt într-adevăr concludente. Shakespeare este socotit renascentist şi baroc, Baudelaire este impresionist, George este expresionist. Nici noţiunile de *operă închisă* sau *operă deschisă*, puse în circulaţie de Wölfflin, nu i se par edificatoare. Este oare *Faust* o operă deschisă, iar Valéry realizează opere închise ? Clasificarea literaturii din acest punct de vedere rămîne, prin urmare, discutabilă.

Cercetarea literaturii europene dintr-o perspectivă europeană presupune, după părerea lui Curtius, nu numai o viziune istoristă limpede, ci şi o complexă, dacă nu o totală integrare a cercetătorului în acest ansamblu. Cele 26 de secole de cultură, însumate de la Homer la Goethe, nu pot fi înţelese numai prin investigarea unor etape sau a unor literaturi, ci a întregii culturi europene privite ca o totalitate.[1] A realizat oare Curtius acest deziderat ? Dacă avem în vedere preocuparea sa de a stabili raporturi între culturile anti-

[1] E. R. Curtius, *Literatura europeană şi evul mediu latin*, p. 21.

chităţii şi cele occidentale moderne, răspunsul este afirmativ. Curtius este ceea ce el însuşi şi-a propus, un *civis romanus*, care explorează relaţiile dintre tradiţie şi inovaţie prin referinţe la culturile occidentale, în mod cronologic, folosindu-se în acest scop de bogatele sale cunoştinţe istorice, filologice şi filozofice.

Dar năzuinţa ieşirii totale din judecăţile provinciale, ca şi dorinţa de a prezenta literaturile europene ca o *totalitate*, nu ca nişte monade izolate, nu au putut fi realizate integral nici de Curtius. Necunoaşterea literaturilor slave şi a literaturii Romaniei de est l-a privat de această posibilitate. Curtius rămîne astfel criticul literaturilor occidentale din care încearcă să deducă imaginea fenomenului european de ansamblu. Primul mare autor care-l interesează este Homer, iar ultimul scriitor universal este Goethe. În funcţie de aceste mari etaloane se vor defini judecăţile sale estetice şi actele sale de exegeză literară, nelipsite uneori de o uşoară viziune antichizantă asupra contemporaneităţii.

Atitudinea faţă de literaturile antice şi moderne şi criteriile de evaluare a acestora reprezintă un obiect permanent de reflecţie a criticului. El şi-a dat seama că acelaşi autor, apreciat în momente istorice şi literare diferite, a fost văzut mereu din alte unghiuri de vedere. Într-un anume fel a fost înţeles Balzac în 1832, altfel în 1900 şi cu totul altfel în 1920. De aceea, într-o epocă în care preocuparea pentru actualitate este firească, problema atitudinii faţă de trecut se pune mereu din altă perspectivă. Chestiunile acestea se înscriu în reflecţiile sale însumate în *Jurnalul de cărţi*. Dacă un critic se ocupă de un autor, scrie Curtius în paginile din această operă, şi autorul respectiv nu-i spune nimic, n-are decît să renunţe la o asemenea cercetare şi să se îndrepte spre opera unui alt scriitor cu care poate avea o comunicare edificatoare. Este evident că, în acest caz, Curtius nu neagă rolul gustului individual al criticului sau al judecăţii personale, dar pune sub semnul îndoielii repulsia pentru anumiţi oameni de litere, transformată într-o unitate de măsură cu caracter obiectiv.

Pornind de la asemenea cazuri, autorul demonstrează riscurile criticului care se supune docil modei literare dintr-o

anumită epocă. Dacă astăzi apreciem cu asprime anumite judecăţi literare din veacul al XVIII-lea, este firesc să ne închipuim că şi moda literară a secolului XX va fi la fel de nestabilă şi va putea produce judecăţi estetice la fel de arbitrare. Obiectivarea judecăţii estetice se face printr-o relaţionare cu istoria. Criteriul acesta este impus atît de operele literare care sînt datate, cît şi de cititori, care au şi ei un orizont cultural integrat într-un anume stadiu de cultură. De aceea, formaţia istorică şi filozofică a criticului trebuie completată cu largi cunoştinţe despre evoluţia literaturii şi mitologie, aprecierea sincronică necăpătînd greutate decît atunci cînd este integrată într-un raport diacronic. Elocvent pentru Curtius ni se pare şi modul în care concepe semnificaţia cronicarului de carte literară. Discutarea cărţii, spune criticul german, nu trebuie privită ca un act de stimulare a pieţei literare. Rostul criticului este de a analiza cartea ca o valoare. De aceea, Curtius ajunge la concluzia că alături de genurile creaţiei literare, critica trebuie să fie cea de-a patra forţă, capabilă să se exercite cu un drept egal în viaţa culturală.[1] Dar, aceste deziderate şi coordonate ale criticii la care a aderat Curtius nu indică încă sistemul său de gîndire. El se poate deduce numai din exercitarea directă a actului critic care se diversifică printr-o adecvare permanentă la caracterul specific al operelor investigate. Într-un anume fel se apropie Curtius de opera lui Balzac şi gîndirea lui Emerson, dintr-un alt punct de vedere sînt analizaţi alţi autori ca Hesse, Unamuno, Joyce şi Guillén.

Atît monografia *Balzac*, cît şi studiile consacrate mai tîrziu aceluiaşi scriitor, pun în lumină, în primul rînd, modul de gîndire al unui critic care se poate apropia de opera unui mare creator al romanului din secolul trecut, ca un autentic filozof al culturii. Curtius cultivă cu plăcere şi competenţă critica de semnificaţii, de unde şi preocuparea sa stăruitoare de descifrare a unor simboluri din opera lui Dante sau Joyce. Criticul german nu se consideră un cercetător al lui Balzac, ci un admirator al operei acestuia, pe care în-

[1] E. R. Curtius, *Büchertagebuch*, Berna, Francke Verlag, 1960, pp. 21—30.

cearcă să o înţeleagă. Studiile sale tind astfel spre semnificaţii filozofice şi judecăţi estetice, din care rezultă că Balzac este cel mai mare prozator al secolului trecut, iar gloria sa este într-o continuă creştere. Exprimată pentru ultima dată în 1950, afirmaţia aceasta nu ţine seamă de opiniile unor scriitori contemporani care neagă virtuţile prozatorului omniscient.

Diferenţierea modului de abordare a operei unui scriitor rezultă şi din eseul consacrat lui Hermann Hesse, unde nivelurile de investigare sînt altele. Eseul despre autorul romanului *Narcis şi Goldmund* se deschide cu o fizionomie spirituală a generaţiei deziluzionate de după primul război mondial şi cu indicarea unor nume de filozofi, sociologi şi istorici ai artelor din acea vreme ca M. Scheler, Alf. Weber, Gundolf şi Worringer. Imaginea se deschide apoi spre peisajul literaturii europene cu mişcarea sa specifică de idei, în care este integrat Hesse. Biografia acestuia este schiţată de autor mai ales prin luminarea etapelor de formaţie spirituală. Opera este analizată prin sublinierea unui laitmotiv care este educaţia. Acesta trimite spre implicaţii autobiografice, în vreme ce critica tematică a operei lui Hesse este însoţită de analiza structurii stilului.

Eseul despre *Joyce şi Ulysse* este conceput în altă manieră. Examenul critic al operei îl duce pe învăţatul german la concluzia că proza lui Joyce se transformă într-un poem care însumează toate modalităţile de scriitură, iar investigaţia tematică îl ajută să scoată în evidenţă anumite motive ca păcatul, arta, revolta, exilul, solitudinea, mîndria. Analiza romanului *Ulysse* luminează sensurile filozofice şi etice ale cărţii. Curtius remarcă apoi registrul dublu de simboluri dintre care unele trimit spre Homer, iar altele se bazează pe chei absolut personale.

Atunci cînd se referă la Unamuno, acesta este înfăţişat ca un *excitator Hispaniae,* criticul german insistînd mai ales asupra funcţiei naţionale a operei sale.

Curtius se defineşte, astfel, ca un exponent al criticii erudite universitare şi a spiritului umanist, întreţinut de formaţia sa clasică. Antenele sale rămîn deschise spre toate etapele istoriei literare şi spre toate valorile care subliniază continuitatea dintre trecut şi prezent. Criticul, înfăţişat ca un *civis romanus,*

apare astfel nu numai ca un deziderat, ci ca o realitate deplină. Spirit european, Curtius este tipul învățatului care apreciază valorile contemporane printr-o permanentă confruntare a occidentului de azi și de ieri cu tradițiile sale cele mai îndepărtate.

Filologia, filozofia, istoria și psihanaliza, ca și virtuțile criticii stilistice sînt mînuite de acest cercetător cu o înzestrare excepțională. Ele dau forță și validitate sistemului său critic care face din Curtius una dintre cele mai reprezentative personalități ale gîndirii din prima jumătate a secolului XX.

George Călinescu

În mod virtual, un critic autentic poate să examineze cu aceeași competență orice operă dintr-o arie de cultură sau alta, indiferent de zona geografică sau spațiul național în care este integrat. Orizontul său de cultură, configurat pe parcursul lecturilor diverse pe care le-a realizat, metoda pentru care a optat, axiologia în care se înscriu judecățile sale estetice etc., îi asigură această libertate de abordare a operelor unor scriitori de apartenență națională diferită cu a căror creații artistice s-a familiarizat prin lectura textelor în limba în care au fost concepute.

În felul acesta, Albert Béguin a ajuns să înțeleagă în profunzime operele romanticilor germani, Ernst Robert Curtius analizează cu o rară subtilitate creația modernă a unor scriitori englezi și francezi, iar Vossler și Spitzer fac excelente analize stilistice pe marginea textelor unor scriitori spanioli, francezi etc. Erudiția largă, gustul, capacitatea de adecvare a criticului la specificul operei fiecărui scriitor analizat, nevoia profundă pe care a resimțit-o fiecare dintre aceștia de a situa un anumit autor într-o *serie universală*, reprezintă doar cîțiva dintre factorii care le-au asigurat o imensă disponibilitate spirituală, încît orice scriitor străin să fie înțeles în aceeași manieră în care ar putea fi apreciat un autor din aria originară de cultură a criticului respectiv.

În epoca în care trăim, fenomenul acesta este resimţit într-un mod şi mai profund. Explozia largă de informaţii, circulaţia cărţilor originale şi a revistelor literare şi de critică, călătoriile criticilor în anumite ţări ale căror literaturi îi interesează în mod deosebit, facilitează într-o măsură şi mai mare conexiunile pe care pot să le facă între anumite fenomene artistice. R.-M. Albérès scrie cu o notabilă uşurinţă despre *romanul european,* iar în ultima vreme a realizat o ingenioasă viziune a literaturii, văzută din *orizontul anului 2000,* Hugo Friedrich a conceput acea erudită operă despre *Structura liricii moderne,* iar Gustav René Hocke a realizat atît în *Lumea ca labirint,* cît şi în *Manierismul în literatură* o uluitoare panoramă a devenirii unor motive literare din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi.

Dar preocupările de acest gen nu sînt frecvente doar în anumite arii de cultură cu îndelungate tradiţii. Ele apar cu o deosebită insistenţă şi în ţările cu dimensiuni mai restrînse, unde literatura este scrisă în limbi ce beneficiază de o circulaţie mai redusă. Tocmai în aceste cazuri, nevoia racordării cu fenomenele universale ale literaturii apare într-un mod foarte imperios. Lipsa de complexe a criticilor din asemenea arii geografice este profund justificată. Cunoscînd de la început condiţia de existenţă a culturii lor naţionale, ei se instruiesc în mod programatic în mai multe limbi, caută să cunoască cu o luciditate evidentă tendinţele dominante ale timpului lor, compară în permanenţă, cu cea mai mare onestitate, valorile literaturii naţionale cu realizările cele mai elocvente din planul universal. De aceea, criticul din asemenea zone geografice este în mod programatic, iar uneori într-un fel nemărturisit, un *spirit comparatist.* Istoria criticii româneşti poate confirma această situaţie prin exemple extrem de diverse, oferite atît de istoricii şi criticii literari de profesie, cît şi de scriitori. Eminescu şi Maiorescu erau foarte buni cunoscători ai literaturii germane, Macedonski era mai apropiat de fenomenul literar francez, iar Hasdeu era, la vremea sa, un adevărat spirit universal.

Gîndirea critică de la începutul secolului XX, în cultura română, este şi mai elocventă în acest sens. Garabet Ibrăi-

leanu a scris pagini memorabile despre scriitorii ruși, Nicolae Iorga vine cu o mare deschidere spre spațiul romanic, cuprinzînd mai tîrziu cele mai multe arii de cultură din lume. Mihai Ralea a impus de la început anumite opinii despre mari scriitori străini, cum este Proust, în faza în care aceștia erau receptați pentru prima dată pe plan universal. Paul Zarifopol este în anumite cazuri un critic mai fin al literaturilor străine decît al celei române, iar metoda comparatistă adoptată de Tudor Vianu îl ajută să proiecteze noi lumini asupra unor mari epoci de cultură, cum este antichitatea și renașterea.

Dar cărturarul care avea să devină interpretul cel mai de seamă al literaturii române, cît și al celei străine, atît în perioada interbelică cît și în anii care au urmat după aceasta, rămîne George Călinescu.

Autorul *Impresiilor asupra literaturii spaniole* este un intelectual cu o formație enciclopedică, din familia de spirite a lui B.-P. Hasdeu și N. Iorga. Spre deosebire de cei doi titani ai culturii române, care aparțin unor etape anterioare, George Călinescu nu impresionează doar prin cantitatea de informație pe care o manipulează și spiritul său excepțional de sinteză. Forța cu care s-a impus pentru totdeauna în posteritate rezultă în primul rînd din receptivitatea sa estetică extrem de largă, la care se adaugă acuitatea spiritului critic, apoi siguranța cu care „pune diagnosticul" unor opere și argumentele pe care le aduce în acest sens.

Demnă de reținut ni se pare motivația pe care o aduce, de la început, preocupărilor sale pentru literaturile străine. Dintr-un calcul ușor de realizat, el știa că studiul critic al fenomenului literar putea începe cu unele opere naționale de dată recentă sau se putea ajunge aici după o îndelungată și asiduă frecventare a marilor capodopere ale literaturii universale. George Călinescu optează pentru această cale mult mai îndelungată și mai grea. Istoricul literar român relevă faptul programatic: „Cine a început prin a decide de-a dreptul despre literatura română n-a făcut niciodată mare carieră de critic". El adaugă apoi observația deplin

justificată : „Un tînăr de viitor începe prin a face esseistică în jurul gîndirii şi literaturii universale" [1].

Pentru realizarea unor judecăţi de valoare care să evite doar un modest consens local, pentru susţinerea acelei viziuni integratoare a fenomenului specific naţional în cel universal, G. Călinescu avea mereu în faţă modelele culturii de pe diferite meridiane ale globului. Creaţia literară a marilor scriitori din lume era, aşadar, un termen de comparaţie, dar şi un instrument permanent de întreţinere a gustului, de actualizare a judecăţii estetice certe, cu care trebuia operat într-un domeniu atît de mobil cum este literatura. G. Călinescu formula asemenea cerinţe atît pentru criticul fenomenului contemporan, cît şi pentru cercetătorul aplecat asupra unor etape mai îndepărtate din istoria culturii. În prefaţa la *Impresii asupra literaturii spaniole,* el remarcă : „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ţine în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui receptiv trebuie mereu exercitat. Aşa precum violonistul cel mai virtuoz face îndelungi studii de artist, menţinîndu-şi flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-şi perfecţioneze sensibilitatea." [2]

G. Călinescu a respectat cu rigoare acest deziderat programatic. Preferinţele sale merg spre spaţiul literar romanic. Mărturia acestei opţiuni nu este reprezentată numai de *Impresii asupra literaturii spaniole.* La această carte de o rară fineţe a interpretării, care depăşeşte cu mult istorismul didactic, cultivat de N. Iorga, se adaugă numeroasele sale studii şi eseuri despre Horaţiu, Ovidiu, Petrarca, Tasso, Cervantes, Marino, Góngora, Goldoni, Voltaire, Marmontel, Condillac, pentru a ajunge apoi la Manzoni, George Sand, Baudelaire, Italo Svevo, Rubén Darío, Pirandello, Valéry, Antonio Machado şi alţii.

[1] Apud A. Marino, *Prefaţă* (la) G. Călinescu, *Scriitori străini,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 6.

[2] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 8.

Dintre scriitorii din aria germanică şi nordică îi reţin atenţia Goethe, E. T. A. Hoffmann, Heine şi Ibsen, iar dintre ruşi, Tolstoi şi Cehov.

Esteticienii care îi suscită reflecţii pline de interes sînt Abatele Dubos şi Batteux, după care se opreşte asupra lui Herder şi Hegel şi, în cele din urmă, asupra lui B. Croce. Dealtfel, Croce şi Sainte-Beuve sînt nume de critici care revin cu o notabilă frecvenţă în studiile sale. Atunci cînd examinează scrierile criticilor, G. Călinescu este preocupat cu precădere de probleme de metodă. Sintetizînd metoda lui Sainte-Beuve, G. Călinescu reţine anumite componente fundamentale. „Procedeul istoric, aplicabil după judecata de valoare, consta după Sainte-Beuve în a raporta opera, dar cu deosebire omul, la condiţii de timp şi spaţiu... Prin urmare, nici un *parti-pris* filozofic ca la Taine, ci o scrutare largă a tuturor raporturilor posibile, un examen genetic." [1]

G. Călinescu este un spirit lucid, capabil să unească intuiţia cu raţiunea într-un mod cît mai armonios în procesul de cunoaştere a operei de artă. Fără să pornească de la un anumit sistem estetic prestabilit, aşa cum au procedat Taine sau Sainte-Beuve, criticul român nu este partizanul unei arte lipsite de o încărcătură intelectuală firească, nici a unei abordări critice bazate în exclusivitate pe intuiţie. Atitudinea aceasta iese cu putere în evidenţă în microeseul său, intitulat semnificativ *Anti-crocianism*. „Această putinţă a artei de a exprima şi activitatea noastră intelectuală este negată de B. Croce, pentru care arta este expresie pură a sentimentului. Ceea ce vrea D. este tocmai de a dovedi că nu lipsa totală a elementului conoscitiv şi a gîndirii este esenţa artei ci altceva. (Croce însă nu elimină cugetarea, dar o admite strecurată, distrusă în simbol, topită ca o bucăţică de zahăr într-un pahar cu apă.)" [2]

Studiile lui G. Călinescu despre scriitorii străini, ca şi despre cei români, nu permit să se vorbească despre un anumit *sistem* care să fie aplicat în mod constant asupra fiecărei opere examinate. Există în toate studiile lui G. Călinescu o

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, p. 492.
[2] *Op. cit.*, p. 757.

anumită aspirație spre *critica totală*, care astăzi apare din ce în ce mai mult doar ca un deziderat.

În unele eseuri ale sale, autorul face *critică sociologică* și *biografică*, în altele este foarte apropiat de *critica formelor semnificante*, în maniera adoptată astăzi de J. Rousset ; unii autori reprezintă un pretext de investigare a motivelor care traversează operele lor, fapt care îl apropie de școala germană cunoscută sub numele de *Stoffgeschichte*. Dar modalitatea cea mai elocventă, în care G. Călinescu izbutește să ajungă la cele mai convingătoare concluzii, este reprezentată de *critica tematică* prin care istoricul literar român anticipează cu mult direcția *noului val francez*. Eseul său despre *Horațiu, fiul libertului* este poate exemplul cel mai ilustrativ de critică *socio-biografică*. De la primele rînduri, el debutează în acest sens, fără să aibă armătura teoretică, folosită în ultimii ani de Lucien Goldmann. „Nu încape îndoială că Horațiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate socială. Era fiul unui libert, deci al unui fost sclav, și, într-o lume împărțită în clase definite, condiția lui morală nu era ușoară, în măsura în care se învîrtea în cercurile înalte. Favoarea dă naștere la invidie și invidia la bîrfeală." [1]

Caracteristica sistemului critic călinescian rezultă din marea sa capacitate de asociere și disociere. Gîndirea critică a lui George Călinescu are un caracter aglutinant. Peste particularitățile fiecărei opere, autorul descifrează anumite constante, care permit înscrierea acesteia într-un larg *circuit serial*. Poezia lui Ovidiu, de pildă, este apreciată din acest unghi de vedere. „Ovidiu cultivă o poezie de «ruelle» ca și poeții minori ai secolului al optsprezecelea. Cutare elegie, dintre cele mai bune, deploră căderea părului iubitei. Poetul îi spusese adesea : Încetează de a-ți mai doftorici părul : *Medicare tuos desiste capillos*. Acum nu mai avea ce să vopsească. Și poetul evoca, artist ca un Tizian și estet ca un Mallarmé, părul superb ; cădea pînă la genunchi și era așa de fin încît ți-era teamă să-l atingi cu vreo podoabă." [2]

[1] *Op. cit.*, p. 27.
[2] *Op. cit.*, pp. 114—115.

Gîndirea socială a criticului nu merge numai *îndărăt*, nu însumează numai *tradiția*. Dimpotrivă, un anumit gen de creație este asociat cu precădere cu acele forme ce s-au cristalizat mult mai tîrziu, cînd au devenit adevărate clișee literare. Același procedeu este utilizat și atunci cînd apreciază operele literare ale scriitorilor români. Referindu-se la Alecsandri, G. Călinescu face următoarea precizare: „Bizuit pe lirica romanticilor, alimentați și ei în mare parte din folklor, poetul scoate un cîntec tinzînd spre imensitate și marea compoziție coloristică. Fără a realiza tablourile, Alecsandri a intuit caii imenși ai lui Géricault, cavalcadele satanice ale lui Delacroix, tristețea solemnă, musculoasă a grupurilor unui Girodet, pierdute sub copaci colosali." [1]

Dacă tipul de comparație în interiorul aceluiași gen de creație este frecvent cultivat în istoria literară, raportarea la alte arte pentru a indica un anumit stil al unei epoci, apare abia astăzi la J. Rousset și J. Starobinski.

Pe această cale, criticul român îi scoate din anonimat și pe unii scriitori minori din secolul al XVIII-lea. El știe că în epoca modernă a apărut o adevărată poezie a obiectelor, care reprezintă universul reificat. În asemenea împrejurări, criticul și istoricul literar, care are mereu în vedere relația de *anterioritate—posterioritate*, pune în mod programatic accentul pe ultimul termen care indică o *continuitate*, nu un *sfîrșit*. Delille, modestul poet al grădinilor, este salvat pe această cale. „Lipsit cu totul de orice preocupare de compoziție fantastică, Delille înșiră înaintea noastră pe masă un număr de obiecte, pentru a le lua în mînă succesiv și a pronunța asupră-le un vers. El e un conservator de muzeu care merge cu bățul în mînă și dă lămuriri în stihuri." [2]

Dar, așa cum am mai spus, genul de critică în care G. Călinescu excelează este cel *tematic*. Tematismul cultivat de criticul român nu seamănă cu cel întîlnit astăzi la J.-P. Weber, nici la G. Poulet sau la J.-P. Richard. El este, în schimb, mult mai apropiat de metoda adoptată de părintele criticii

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1941, p. 264.
[2] G. Călinescu, *Scriitori străini*, p. 355.

tematice actuale, Gaston Bachelard. Este adevărat că nu cunoaştem nici un indiciu din care să rezulte că G. Călinescu ar fi cunoscut *Psihanaliza focului* sau alte opere ale cunoscutului filozof francez, care considera critica *o reverie asupra unei alte reverii.* Dar în vreme ce savantul francez îşi ilustra doar ideile prin decupaje din opere literare, din care rezultă *grefarea imaginaţiei* pe cele patru elemente materiale, *aerul, apa, focul* şi *pămîntul,* nepreocupîndu-se decît accidental de regnul animal şi vegetal în cartea sa despre *Lautréamont,* G. Călinescu caută în *Universul poeziei* simboluri fundamentale ca *focul, apa, regnul animal, regnul vegetal, himerele, anatomia îngerilor, anatomia umană, alimentele, maşinile,* realizînd astfel o *descriere tematică* a genului liric, polarizat în jurul unor elemente fundamentale, pe care nu a conceput-o nici un alt critic din lume în această manieră.

Criticul român afirmă la un moment dat că nu există istorie literară, ci doar istorici literari. Afirmaţia aceasta rămîne valabilă şi pentru sistemul său critic. Metoda utilizată de el este fertilă numai în măsura în care autorul i-a dat o strălucire inegalabilă.

Sistemul critic călinescian este unic şi neimitabil. Epigonismul nu este posibil. Studiile sale despre scriitorii străini pun în lumină o *conştiinţă estetică universală* care vibra cu aceeaşi putere faţă de toate fenomenele artistice specifice, decelate pe cele mai diverse meridiane ale Europei.

Paradoxul operei sale critice rezultă din existenţa unui puternic spirit local, naţional, asociat în mod fericit cu acela al unui *homo europeus.*

René Marill Albérès

La prima vedere s-ar părea că tipul criticului de sinteză, a cărui activitate se extinde asupra mai multor literaturi, reprezintă astăzi un fenomen în curs de perimare. G. Brandes a fost pe acest plan un mare deschizător de drumuri, iar E. R. Curtius reprezintă ultimul caz, cînd un critic de formaţie clasică îşi propune în mod programatic să reprezinte prin opera sa atributele unui spirit european.

În ultimul deceniu, sfera de explorare a criticului literar s-a restrîns sensibil, în avantajul cercetării mai profunde a scrierilor unui singur autor, a unei singure opere şi, adeseori, doar a unor fragmente sau aspecte ale acesteia. Cu Charles Mauron, Roland Barthes şi J.-P. Weber traiectul critic nu mai constituie o tentativă de explorare a unor fenomene literare de ansamblu, ci o retragere lucidă în interiorul mecanismului unei opere, în zonele sale liminare cu motivaţia actului de creaţie sau în misterele limbajului ale cărui coduri, odată descifrate, ambiţionează să lumineze sensurile generale ale scriiturii.

Dar odată cu configurarea acestui proces de largă adeziune la *critica parţială,* cu inevitabilele concluzii unilaterale, cînd studiile de sinteză sînt lăsate pe seama istoricilor literari cu vădite preocupări didactice, putem înregistra şi unele tentative, izolate încă este adevărat, de revenire la examenul critic al unor fenomene artistice de ansamblu, privite în devenirea lor diacronică firească. Optînd pentru critica stilistică, Erich Auerbach realizează în *Mimesis* o istorie a formelor realismului din antichitate pînă astăzi. Înscriindu-se în sfera criticii tematice, Bertrand d'Astorg cercetează reflexele universului concentraţionar în creaţia literară (*Aspectele literaturii europene începînd din 1945*), iar Michel Raimond, deşi rămîne cantonat în sfera vieţii literare franceze (*Criza romanului*), raportează în permanenţă acest fenomen la spaţiul literar european, văzut evident prin notele sale dominante.

În cadrul acestor preocupări, care îşi propun să surprindă liniile directoare ale unor fenomene literare specifice veacului nostru, se înscrie şi activitatea criticului francez R.-M. Albérès. Înseşi titlurile unor opere ale sale, *Aventura intelectuală a secolului XX* (1959), *Panorama literaturilor europene dintre anii 1900—1963, Bilanţul literar al secolului XX, Istoria romanului modern* (1962), ca şi *Metamorfozele romanului* (1966) sînt concepute în acest spirit.

R.-M. Albérès nu face parte din categoria criticilor ispitiţi de ideea de a-şi justifica metoda de investigare a literaturii printr-o amplă armătură teoretică. Scrierile sale de critică literară nu lasă, de asemenea, să se întrevadă opţiunea pentru un anumit sistem, iar motivaţia unor judecăţi critice are un

caracter tradiţional. Criticul francez realizează o adevărată fenomenologie a creaţiei literare din veacul nostru, văzută din perspectiva actualităţii ce se constituie ca o permanentă devenire a gustului şi a scriiturii. În introducerea la *Aventura intelectuală a secolului XX*, autorul precizează că scopul său este acela de a realiza o operă care să fie o expresie cît mai viabilă „a sensibilităţii literare din Europa secolului XX" [1].

Dar diagrama aceasta a sensibilităţii europene din veacul nostru nu este dedusă decît arareori de criticul francez din fenomenul global de cultură. R.-M. Albérès pune astfel în paranteză unele aspecte caracteristice ale gîndirii filozofice şi estetice din timpul nostru, operele literare în sine constituind indicele informaţional fundamental prin care este reconstituit spectrul sensibilităţii actuale.

Notabil rămîne faptul că criticul francez înscrie fenomenele literare sincronice pe care le investighează într-o diacronie foarte riguroasă. *Aventura intelectuală a secolului XX* este privită de autor ca un amplu scenariu de idei, dirijat în patru timpi. Denumirea lor este elocventă. *Cearta anti-intelectualistă* (1900—1914), *Febre şi nelinişte* (1914—1932), *Durere şi acţiune* (1932—1942), *De la angajament la picaresc şi baroc* (1942—1963) constituie etapele acestei deveniri literare, polarizate în jurul opoziţiei raţiune—intuiţie, al unor mari evenimente istorice sau al unor acte de căutare ce se soldează în cele din urmă cu pendularea dintre conştiinţa poziţională şi explozia neobarocă.

Pentru R.-M. Albérès, literatura apare ca un fenomen de creaţie în sfera căruia sensibilitatea şi comportamentul uman îşi caută anumite forme adecvate de exprimare. Aceste forme sînt tălmăcite cu precădere de unele opere fundamentale, considerate ca nişte dominante ale epocii. Perioada indicată de *Cearta anti-intelectualistă* este definită prin toate elementele de criză, specifice unui *fin de siècle*. În acest răstimp apar *utopiile pesimiste*, are loc *declinul raţionalismului* şi se crista-

[1] R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Panorama des littératures européennes, 1900—1963, Paris, Éditions Albin Michel, 1963, p. 9.

lizează starea specifică de conştiinţă a intelectualilor ce „se credeau înşelaţi de intelect". Conexiunea cu alte tipuri de demersuri intelectuale este realizată de autor în mod fericit. Unamuno, W. James, Bergson, Papini, Péguy reprezintă scara unei gîndiri filozofice, dornice să se distanţeze de raţionalismul pozitivist. În acest spaţiu mental, R.-M. Albérès înscrie operele lui d'Annunzio, Barrès, Gide, Claudel şi Kafka.

Este cert că R.-M. Albérès are vocaţia decelării noului. Cînd literatura este polarizată în jurul unor mari evenimente istorice, iar expresia ei nu depăşeşte sfera tiparelor tradiţionale, judecăţile critice ale autorului nu sînt de natură să poată evalua cu fidelitate valorile scriiturii de factură clasică. „Cu primul război, scrie el, începe chinul oamenilor pe care scriitorul nu ştie să-l redea în umila şi teribila sa realitate." [1] Pentru R.-M. Albérès, romanul lui Romain Rolland şi cel al lui Roger Martin du Gard nu par să releve în toată plinătatea dimensiunile dramei pe care au trăit-o cele mai multe popoare europene. De aceea, concluzia sa „Pentru literatură, primul război n-a fost decît un accident" [2] ni se pare falsă.

Deşi R.-M. Albérès nu eludează întotdeauna rolul unor evenimente exterioare literaturii în orientarea sensurilor ei viitoare, explicaţiile sale fundamentale despre dinamica fenomenului artistic au în permanenţă la bază opoziţia dintre tradiţie şi inovaţie. Raportul acesta dintre *vechi* şi *nou* se soldează întotdeauna cu aprecieri favorabile pentru actul inovator, indiferent de valoarea sa artistică. Judecăţile formulate de autor în asemenea cazuri nu sînt susţinute de argumente de ordin literar. Suprarealismul, bunăoară, este considerat ca un imens act de defulare : „Era necesară o eliberare totală a omului de sisteme, de acte de rutină, de obişnuinţe care i-au secat imaginaţia, sensibilitatea şi gîndirea" [3].

Unghiul de vedere local, redus încă la spaţiul cultural francez, îl determină pe R.-M. Albérès să considere suprarealismul ca cea dintîi revoluţie artistică a veacului nostru, ai cărei termeni s-au precizat în jurul anului 1920. Or, este

[1] *Op. cit.*, p. 117.
[2] *Op. cit.*, p. 118.
[3] *Op. cit.*, p. 165.

cunoscut faptul că marile revoluţii ale artei moderne, cu ample ecouri în artele plastice şi în muzică, s-au configurat în jurul anului 1910. Futurismul italian şi, mai ales, expresionismul german nu reprezintă fenomene artistice peste care se poate trece cu atîta uşurinţă cu vederea. A considera perioada de expansiune a expresionismului ca un act de *criză de originalitate* a culturii germane ni se pare a risca o judecată lipsită de orice acoperire reală.

De la viziunea literaturii ca fenomen de ansamblu, văzută ca un seismograf al sensibilităţii europene, ce anticipează anumite evenimente istorice, criticul francez trece la realizarea *Istoriei romanului modern.* Dar nici opera aceasta nu este o istorie a unui gen, explorat în totalitatea realizărilor sale majore. Pivotul cărţii este alcătuit din cinci culturi fundamentale (franceză, italiană, spaniolă, engleză, germană), dar ponderea mare o deţine în continuare fenomenul literar francez. Autorul mărturiseşte, dealtfel, de la început că el nu se comportă faţă de fenomenul literar investigat ca un istoric, ci ca un critic. În acest sens, el îşi propune să capteze *vocile prezentului,* dar şi acele voci îndepărtate, ce se aud *încă* în prezent. Criteriul enunţat de R.-M. Albérès merită să fie reţinut cu atît mai mult cu cît în această perioadă de excesivă proliferare a experimentului în roman, numeroase titluri nu au nici o şansă de dăinuire.

Artă a impudorii, boală a secolului în care trăim, romanul reprezintă genul pe care autorul îl urmăreşte mereu din două unghiuri de vedere. Unul vizează substanţa discursului epic, iar celălalt modalităţile sale de structurare. Inform la început, necodificat de nici o artă poetică, construit apoi prin analogie cu drama, romanul se revarsă mereu peste orice forme stabilizate, asumîndu-şi în cele din urmă procedee din toate genurile literare. Dar „îmbogăţirea romanului prin tot ce nu este roman" reprezintă un act de îndrăzneală a timpului nostru. Adeziunea şi opoziţia continuă a scriitorilor faţă de anumite forme romaneşti este explicată de autor prin perimarea lor rapidă. Fenomenul acesta este ilustrat de R.-M. Albérès prin destinul *romanului realist.* Desprinse din *documentele romanţate* şi *reportajul minuţios,* operele lui Balzac, Zola, Dickens, Tolstoi pun în lumină viziunea unor *scriitori demiurgi*

asupra realității, care concep proza ca o *artă totală*. Dar reportajul acesta minuțios reconstituie la început realitatea din exterior pentru ca, mai tîrziu, universul romanesc să capete o transparență tot mai mare. Din romanul realist vor fi detașate două procedee fundamentale care capătă pe parcursul timpului o funcție hegemonică. Acestea sînt *narațiunea* și *descrierea*. R.-M. Albérès demonstrează că subminarea genului realist a început cu *Doamna Bovary*, Flaubert concepînd *stilul frumos* și *descrierea* ca un scop în sine. Fenomenul acesta a dus într-adevăr la configurarea unui nou gen de *alexandrinism* în arta romanescă.

Trecerea de la romanul *privirii exterioare* la acela al *privirii interioare* se produce prin contribuția adepților prozei psihologice. Dar cum era și firesc, și aceasta creează cu timpul o stare de saturație. „Broch și Musil, scrie Albérès, își investighează personajele într-o măsură mai mare decît toți ceilalți romancieri «psihologiști», dar o fac pentru a arăta că psihologia e o deșertăciune..." [1]

Excursul realizat de criticul francez în istoria romanului modern îl duce spre o concluzie de multă vreme acceptată din care rezultă că „...romanul devine astfel o *artă*, ca arhitectura sau ca poezia" [2]. Arta aceasta poate fi o *povestire* cu o *structură polivalentă*, învestită cu posibilitatea de a „spune totul pornind de la nimic", de a individualiza o viziune beneficiind de dreptul de a apela la cele mai diverse formule ale enunțului narativ.

Pornind de la substanța epicului, de la o critică tematică, cultivată cu ingeniozitate, extinsă în cele din urmă și asupra unor clasificări ale genului, R.-M. Albérès acordă un interes tot mai pronunțat *evoluției formelor românești*. Faptul acesta este confirmat mai ales de opera sa *Metamorfozele romanului*. Ca și Pierre de Boisdeffre, R.-M. Albérès se întreabă și el *încotro merge romanul*. Dar el nu se mulțumește doar cu atît, dorind să precizeze etapele decisive de radicalizare a scriiturii în evoluția romanului modern. Dacă primele manifestări de

[1] R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 164.
[2] *Op. cit.*, p. 423.

opoziție programatică față de proza tradițională sînt localizate în jurul anului 1880, în *Metamorfozele romanului* el adaugă că marile mutații în arta romanescă au început în anul 1920. Demnă de reținut ni se pare mai ales ideea că stratificațiile recente ale noilor tipuri de roman impun o continuă revizuire a judecăților de valoare despre operele care altădată fuseseră situate pe prim-plan sau fuseseră depreciate. Dacă în 1950 romanele condiției umane, concepute de Mauriac, J. Green, Bernanos, Camus și Sartre permiteau ca scrierile lui Proust și Joyce să fie considerate ca o expresie a unor spirite estetizante aberante, mai tîrziu, cînd se impun alte procedee literare, raportul axiologic de anterioritate—posterioritate se schimbă. „Din această perspectivă, dacă ne gîndim la precursori, Joyce devine mai important ca Gide, Proust este mai interesant ca Bernanos, iar Lawrence Durrell stîrnește mai multă atenție decît Albert Camus. "[1]

În felul acesta, unghiul de vedere, dominant în *Istoria romanului modern*, se schimbă în mod sensibil. Fenomenul romanesc anterior durabil nu mai este anulat de cel mai recent, ci atestat de acesta. N. Sarraute trimite spre V. Woolf, Alain Robbe-Grillet spre Faulkner și Joyce etc.

Reabilitarea *vocii* lui R. Musil, acceptarea realității ca fragment în *noul roman*, decelarea *simetriei bilaterale* și a *enigmei iradiante* în operele lui L. Durrell reprezintă noul tip de *critică de susținere*, cultivată de R.-M. Albérès în vederea acreditării unor formule romanești inedite.

Trecerea lui R.-M. Albérès de la formele pure ale *criticii de susținere* la *critica prospectivă* se produce odată cu publicarea cărții sale, *Literatură, orizont 2000* (1974). Ea a fost stimulată, fără îndoială, și de studiile de futurologie care au apărut în acest răstimp. Autorul pleacă de la premisa că ne mai desparte doar un sfert de veac pînă la anul 2000, perioadă în care se mai poate afirma doar o generație literară. Și cum creația literară reprezintă o continuă *devenire*, este firesc să apară de pe acum primii germeni care anunță finalul celui de-al doilea mileniu de cultură.

[1] R.-M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Éditions Albin Michel, 1967, p. 11.

În general, informația manipulată de R.-M. Albérès nu se schimbă. Zona în care sînt căutate semnele acestui sfîrșit de veac rămîne tot romanul, concentrarea noului fiind însă limitată la spațiul francez. În felul acesta, orizontul anului 2000 este sugerat prin Mandiargues, Le Clézio, Claude Simon, Maurice Roche, P. Gascar etc.

Critica prospectivă cultivată de R.-M. Albérès este lipsită de îndrăzneală și cantonată în fapte foarte cunoscute. Profilul *criticului filozof*, apt să descifreze prin datele prezente misterele viitorului, nu capătă consistență. Ancorat puternic în prezent, R.-M. Albérès rămîne doar un critic erudit și subtil al timpului nostru.

ÎNTRE TRADIȚIE ȘI MODERNITATE

Gaëtan Picon

Preocuparea excesivă a metacriticii pentru exponenții noului val, cu un anumit sistem de lectură, a scăzut în ultimul deceniu interesul pentru exegeții fenomenului literar care nu se înscriu într-o școală cu un program și principii apriorice mai mult sau mai puțin evidente.

Dacă numele lui Charles Mauron, R. Barthes, J.-P. Richard figurează în antologii și studii publicate în diferite țări, alți critici cu o activitate remarcabilă, inegali ca valoare, ca Gaëtan Picon, P. de Boisdeffre și R.-M. Albérès rămîn la periferia atenției unor cititori, seduși adeseori de mitul noutății șocante.

În unele studii despre critica franceză contemporană, Gaëtan Picon, de pildă, este menționat doar ca autor de panorame și ca exeget literar cu o anumită tentă filozofică. Cu aceasta se epuizează însă informațiile despre unul din criticii de mare autoritate ai culturii franceze contemporane.

Gaëtan Picon este în primul rînd un teoretician al fenomenului literar și al actului critic. Formația sa filozofică se evidențiază și din maniera de căutare a unui anumit gen de semnificații în textul literar. Filozof al culturii, Gaëtan Picon trece, cu ușurința învățatului cu formație enciclopedică, de la studiile de estetică a operei literare la exegeza critică a textului clasic și modern. Spiritul său de sinteză îl duce, astfel, spre tentativa exercitării actului critic ca un fenomen de ansamblu.

Opera criticului francez însumează studii foarte variate dintre care amintim *Scriitorul și umbra lui* (1953) care, potrivit intențiilor autorului, reprezintă o introducere în estetica literaturii. La aceasta se adaugă cele trei volume din *L'usage de la lecture*, publicate între anii 1960—1963. Ele însumează eseuri despre scriitori foarte diferiți ca Retz, Sade, Gide, Camus, Malraux, Saint-John Perse, Ungaretti, Baudelaire, Valéry, școala noului roman etc. Cele mai temeinice eseuri sînt consacrate lui Balzac și Proust, autorul lui *Swan* bene-

ficiind de un volum integral, intitulat *Lectura lui Proust* (1963). Interesul teoreticianului pentru fenomenul de ansamblu al culturii din epoca noastră se configurează în *Panorama ideilor contemporane* (1957), alături de care menţionăm remarcabila *Panorama noii literaturi franceze* (1960). Nu putem, de asemenea, trece cu vederea capitolele despre romantism, realism şi stilul nou al literaturii, realizate de acelaşi critic pentru volumul II din *Istoria literaturilor*, publicat în 1956.

Preocuparea constantă a criticului francez pentru aspectele teoretice ale literaturii l-a îndrumat spre anumite probleme fundamentale, referitoare la atributele specifice ale actului critic în funcţie de căile de acces spre esenţa operei literare. În *Panorama noii literaturi franceze*, autorul scrie pe bună dreptate: „Adevăratul critic nu se poate realiza în mod plenar în articolul de ziar, nici chiar de revistă. El are în mod necesar un sistem, chiar dacă acesta este doar acela al sensibilităţii sale pe care încearcă să-l verifice printr-o concepţie de ansamblu asupra literaturii şi printr-o confruntare raţională a operelor." [1]

Ceea ce Gaëtan Picon afirmă despre critică în general rămîne valabil şi pentru activitatea sa. Nu actul critic izolat de foileton este acela care ne permite să punem în primul rînd în evidenţă timbrul specific al gîndirii sale, ci suportul teoretic al întregii sale activităţi. În *Scriitorul şi umbra lui*, autorul abordează probleme care vizează zona de existenţă specifică a operei literare şi căile de cunoaştere a acesteia. Capitole ca: *Opera ca enigmă, Operă şi conştiinţă, Experienţa estetică şi judecata, Experienţa operei, Opera şi operele* sînt elocvente în acest sens. Criticul pleacă în mod justificat de la premisa că opera literară nu se dezvăluie în faţa conştiinţei doar ca obiect de cunoaştere sau sursă de plăcere. Prin însuşi specificul ei, opera literară, din momentul în care a intrat în zona noastră de conştiinţă, „cheamă în mod irezistibil conştiinţa critică". Gaëtan Picon consideră raportul dintre opera literară şi actul critic ca un dat ontologic firesc. Relaţia

[1] G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1967, p. 286.

aceasta de recepție și respingere reprezintă însuși statutul specific de existență al creației literare. Raportul dintre operă și receptorul care o supune actului critic de judecată este cercetat de autor în primul rînd din perspectiva unui subtil psiholog al artei. Opera se dăruiește privirii, se oferă acesteia ca un fenomen natural, precizează criticul. Ea cere să fie recunoscută și acceptată, dar nu supusă unei conștiințe critice cu care nu se poate identifica. Concepută ca un eveniment, ca o realitate nouă, care se dezvăluie născîndu-se, opera nu este apreciată de către Picon doar ca o expresie controlată a unei realități exterioare. Mărturiile pe care criticul francez le desprinde din scrierile lui Balzac, Flaubert, Dostoevski și alți scriitori de renume care au meditat asupra creației lor, demonstrează cît de mare poate fi decalajul dintre intenționalitatea unor oameni de litere și creația lor. Dacă opera nu este expresia controlată și transparentă a unui obiect exterior sau a unui conținut preexistent, dacă ea scapă adeseori intenționalității artistului, criticul se întreabă cît de obscură poate să apară aceasta pentru cel care o receptează. Asemănată cu un nou fenomen de viață, apreciată într-o anumită măsură ca o enigmă, opera nu este, însă, întru totul desprinsă de critic de un anume univers preexistent. Acest lucru face ca anumite puncte de vedere emise de către criticul francez în etape diferite ale activității sale să nu se poată concilia între ele în modul cel mai fericit. În eseul *Critică și lectură*, Gaëtan Picon acceptă ideea că „...opera este expresia unei realități preexistente. A vorbi de operă înseamnă a urca pînă la această realitate și a întreprinde descrierea ei.“ [1]

După ce autorul acceptă premisa că, prin anumite date, opera literară poate fi privită ca o enigmă, el examinează aspectele teoretice care rezultă din abordarea acesteia ca act de conștiință. Criticul francez nu acceptă ipoteza că creația literară poate fi considerată ca un produs exclusiv al unor factori iraționali, dar nu opinează nici pentru conceperea ei ca o emanație exclusivă a rațiunii. După opinia sa, opera literară nu este reductibilă la conștiință, dar ea dialoghează cu

[1] G. Picon, *L'usage de la lecture*, vol. I, Paris, Mercure de France, 1962, p. 6.

aceasta. Raportată la conştiinţă, opera se configurează în acest caz ca un dat preexistent, asupra căruia conştiinţa poate avea o funcţie modificatoare, rectificatoare. Referindu-se la scrierile unor poeţi cu structuri relativ diferite, ca *Cimitirul marin* de Valéry, *Corbul* de Poe sau *Iluminările* lui Rimbaud, Gaëtan Picon ajunge în cele din urmă la concluzia, firească prin simplitatea ei, că există opere în care conştiinţa intervine mereu ca o activitate controlată şi opere în care intervine foarte puţin.

Discutînd însă problema raportului dintre artist şi opera sa, relaţionată în mod inevitabil cu ideea de finalitate a creatorului, Gaëtan Picon ajunge la teoria aberantă a actului gratuit de creaţie. După opinia sa, scriitorul nu creează pentru a publica, ci doar pentru a se detaşa de un anumit lucru. În cele din urmă, criticul ancorează într-un gen de judecăţi sentenţioase, nedemonstrate. Tipul acesta de logică afirmativă, dar nu explicativă, reprezintă unul din marile neajunsuri ale modului de argumentare, practicat frecvent de Picon. Concepînd opera ca un act de eliberare existenţială a artistului, Gaëtan Picon acceptă şi situaţia obiectivă a întîlnirii acesteia cu publicul, cînd textul se transformă în obiectul conştiinţei. Orice operă se configurează astfel în prezenţa altora, ceea ce face ca ea să nu poată fi separată de un anumit context de ansamblu. Acest fapt impune introducerea ei într-o anumită ierarhie, specifică artei. Opera există, astfel, prin actul de integrare într-o ordine estetică, imposibilitatea fenomenului integrator fiind echivalentă cu declararea sa ca inexistentă. Problema situării operei de artă într-o ordine se produce prin judecata estetică. Identificarea tradiţională a afectivităţii sau a sensibilităţii cu acest tip de judecată este considerată de autor falsă. Picon nu contestă existenţa reacţiilor afective determinate de actul de creaţie sau de receptare, dar consideră pe bună dreptate că acestea sînt secundare şi nesemnificative, putîndu-se produce şi cu prilejul lecturii unor scrieri minore. Pe această cale, criticul respinge *Einfühlung*-ul considerat ca un fenomen inform, punînd accent pe ceea ce el numeşte *presiunea creatoare*. Fără a diminua semnificaţia poziţiei lui Picon, nu putem să nu observăm că şi în acest caz

atitudinea sa se definește prin opțiunea pentru un anumit punct de vedere care nu este argumentat, ci doar afirmat. Din studiile sale nu rezultă niciodată ce înțelege prin presiunea creatoare sau prin aptitudinea criticului de a sesiza forme. Evitarea constantă a unor concepte precise și înlocuirea lor cu anumite metafore implică adeseori judecăților sale tranșante un puternic caracter impresionist.

Precizarea faptului că judecata estetică se bazează pe experiența estetică rămîne un alt loc comun al gîndirii sale care nu beneficiază de explicații mai complexe. Experiența estetică începe, după opinia criticului, cu actul de percepție al obiectului artistic, trece prin descompunerea operei și conexiunea cu un întreg sistem de referințe, pentru a se ajunge în cele din urmă la reintegrarea acesteia într-o anumită totalitate. Dar contactul dintre receptor și operă i se pare autorului eficient atunci cînd se bazează pe o anumită intimitate care trebuie susținută de anumite resurse intelectuale și afective. Intimitatea aceasta a operei nu se poate realiza doar prin inteligența tehnică, deoarece cunoașterea datelor specifice unui proces de creație nu duce întotdeauna la judecățile cele mai adecvate asupra operei. Exemple recoltate de Picon din diverse domenii ale artei sînt elocvente pentru a susține un asemenea punct de vedere. Criticul ajunge în cele din urmă la concluzia că inteligența tehnică nu are acces spre intimitatea operei, care presupune sesizarea esenței sale individuale. Așadar, percepția concretă a operei reprezintă calea care îl apropie pe critic de experiența trăită a creatorului, singura capabilă să ducă spre evaluarea estetică cît mai exactă a textului literar. O altă cale de intrare în intimitatea operei se poate produce prin iubire, punct de vedere pe care criticul francez nu îl acceptă, deoarece cunoașterea erotică implică judecata estetică, în vreme ce cea artistică nu o poate presupune. De aceea, experiența estetică nu poate fi considerată ca un act de absorbție a unui obiect unic, fiindcă opera literară presupune un context, un alt obiect similar la care să fie raportată. Experiența estetică înseamnă, prin urmare, afirmarea unei anumite ordini, stabilirea unei ierarhii. Picon ajunge astfel la concluzia că conștiința noastră

care ne angajează în experienţa literară a contemporaneităţii sau în aceea a trecutului nu acţionează niciodată în mod izolat, ea însumînd idei şi principii din toate timpurile, sintetizate într-o nouă formă. Experienţa estetică impune astfel, pe de o parte, o anumită extrapolare a operei din viaţă, dar, şi o resituare contextuală a acesteia într-un plan artistic adecvat. Posibilitatea acestei situări nu este însă la îndemîna oricui. Ea presupune o largă cultură. Pe un teren vid, evaluarea estetică nu este posibilă. Limbajul specific al operelor nu este înţeles decît de cei care sînt pregătiţi să-l sesizeze. De aceea, lectura unui text literar, realizată pe planul unei conştiinţe preestetice, trebuie asemănată cu citirea unui text de către copii.

Cercetarea operei şi determinarea valorii sale se produce astfel pe baza unor principii multilaterale şi a unor conexiuni care trimit spre diverse ştiinţe ce pot fi relaţionate cu critica literară, cu estetica, filozofia artei, istoria etc. Referindu-se la critică, Picon precizează că aceasta singură nu poate da răspunsuri la interogarea estetică. A trece de la un sistem la critica exercitată asupra unei anumite opere înseamnă, de fapt, a trece de la o experienţă obiectivă, cu o bază estetică, la o analiză particulară. Dat fiind faptul că existenţa operei presupune judecata de valoare, critica este obligată să răspundă acestui deziderat. Actul de lectură, după părerea criticului, este cel dintîi destinat să aducă un răspuns privitor la valoarea unei opere. De aceea, Gaëtan Picon consideră că, oricît de precar şi neadecvat ar fi actul de lectură, el rămîne cel mai fidel textului literar. Abia după aceasta, actul critic totalizant, rezultat din experienţa actului de lectură şi cultura estetică a criticului, oferă terenul propice de cristalizare a unei judecăţi critice şi de configurare a unei metodologii de abordare a operei.

Dacă în unele opere ale lui Gaëtan Picon iese astfel pe prim-plan preocuparea sa constantă, cîteodată de-a dreptul obsedantă pentru aspectele teoretice ale actului critic, ca şi pentru căile de abordare a operei, în alte eseuri ale sale descifrăm capacitatea directă a criticului de a citi un text din care se degajă întotdeauna sensuri şi forme noi, relevate

cu deosebită subtilitate. *Panorama noii literaturi franceze* pune astfel cu putere în lumină raportul dintre istoricul literar și criticul subtil, care demonstrează o capacitate deosebită de a distinge individualitatea oamenilor de litere din epoca noastră, ca și din trecut. Autorul confruntă adeseori profesiunile de credință ale scriitorilor cu operele lor. Referindu-se de pildă la André Gide, Gaëtan Picon explică consecințele preocupărilor acestuia pentru viziunea estetică. De aceea, Gide nu mai este văzut de critic doar ca un artist, ci și ca un justificator al unor principii, fenomen evident în unele opere ale sale ca *Les nourritures terrestres*. Aprecierea despre Sartre este realizată din cele mai complexe unghiuri de vedere. Gaëtan Picon îl numește *director de conștiință* și îl consideră prima figură a literaturii franceze de azi, apropiindu-l prin ansamblul activității sale de rolul pe care l-a jucat André Gide în jurul anului 1920.

Unele îndoieli și rezerve ale criticului sînt formulate în aceeași manieră tranșantă. Ele sînt motivate de o anumită viziune istoristă asupra culturii. S-ar putea spune, scrie Picon, că Sartre este primul mare scriitor fără stil. Or, o asemenea judecată este de natură să proiecteze o altă lumină asupra scriitorului francez. Oprindu-se asupra contribuțiilor lui Sartre pe planul filozofiei, criticul operează cu criterii de altă natură. Dacă Sartre, artistul, este depășit de caligrafii epocii anterioare, pe planul evoluției ideilor el trăiește prin împrumuturi masive din opera lui Husserl și Heidegger, depășindu-i pe aceștia doar prin darul expunerii și capacitatea de sistematizare. Judecățile critice ale lui Gaëtan Picon sînt directe, coerente și cîteodată deosebit de severe. Susținerea lor este realizată cu argumentele specifice istoricului literar care nu evită filiațiile de idei sau de forme.

Lapidar, expresiv, diagnosticul literar aplicat scriitorilor rămîne întotdeauna elocvent, chiar dacă un alt critic nu poate subscrie la toate punctele de vedere formulate de Picon. Opera lui Raymond Queneau, bunăoară, este considerată de criticul francez doar un vast joc de cuvinte. Scrierile lui Jean Genet îi prilejuiesc o confruntare între anumite idei formulate pe plan estetic și altele care trimit spre etică și morală. Con-

jugarea aceasta de principii îi permite criticului să afirme că un asemenea autor de scandal rămîne totuşi un mare poet. Diagnosticul critic este, de asemenea, conceput prin termeni de comparaţie. Alain Robbe-Grillet, de pildă, este definit prin raportare la Beckett, primul fiind caracterizat prin năzuinţa de scoatere a lumii de sub sentimentul existenţei, iar al doilea, prin dorinţa de plasare a omului într-un vid existenţial în care trăieşte doar prin cuvînt.

Atunci cînd anumite concluzii despre actualul roman francez tind să se generalizeze şi să capete aspectul unor judecăţi estetice, Gaëtan Picon nu trăieşte nici un fel de perplexitate în faţa afirmaţiei sale din care rezultă că „Romanul actual pare definit mai puţin prin puritate cît prin voinţa de ordine" [1]. Aceeaşi atitudine tranşantă este evidentă şi în formularea unor opinii despre scriitorii clasici. În eseul *Balzac, poligraf*, acesta este definit pe bună dreptate, ca un autor al *Comediei umane*, operele sale anterioare fiind lipsite de sens estetic.

Gaëtan Picon se defineşte astfel ca un critic subtil care explorează opera literară, în primul rînd, prin gustul său propriu format la şcoala unei bogate culturi.

Judecăţile sale estetice se susţin prin viziunea integratoare a scriitorilor în dinamica unor forme istorice mereu transformabile. Raportarea oamenilor de litere la un trecut căruia îi pot rămîne tributari, datorită conservării unor clişee, se face în permanenţă din perspectiva criticului care confruntă prezentul cu tradiţia şi cercetează modalităţile de structurare a realului în evoluţia lor istorică. Luminarea complexă a fizionomiei unui scriitor prin confruntarea sa cu epoca, comentariul stilistic al textului şi relaţionarea acestuia cu alte scrieri literare reprezintă de fapt metodologia pe care se bazează sistemul critic adoptat de Gaëtan Picon. Ataşat de tradiţiile criticii clasice, deschis spre toate valorile şi experienţele literaturii moderne, Gaëtan Picon se defineşte astfel ca un critic de largă receptivitate estetică şi, totodată, ca un strălucit exeget al fenomenelor literare contemporane, confruntate cu propriile sale principii de estetică a artei.

[1] G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, p. 164.

Pierre de Boisdeffre

Nu se poate spune cu certitudine care va fi locul lui Pierre de Boisdeffre într-o istorie a criticii europene, așa cum nu se poate preciza cu ușurință nici sfera de audiență a altor critici fără sistem.

Integrată într-un anumit plan de valori ale epocii, tentată adeseori să explice creația literară prin gustul și mentalitatea unui moment istoric, opera unui critic este, în general, supusă unui proces de perimare mult mai rapid decît aceea a unui scriitor. Dacă marile creații literare pot trece în fiecare epocă printr-un proces de revitalizare, rezultat din lectura inedită, facilitată de noile sisteme critice, cărțile de critică, cu foarte puține excepții, rămîn pentru totdeauna marcate de timp, căpătînd în cele mai fericite cazuri caracterul unor documente prin care reconstituim diagrama valorilor unor etape de cultură.

În felul acesta, constatăm cu mai multă ușurință cum proiectarea unei perspective contemporane asupra trecutului poate avea o acțiune binefăcătoare asupra modului de reactualizare a unor opere literare, dar nu poate deshuma anumite principii ale criticii care și-au pierdut valabilitatea.

Boileau, S. Johnson, Sainte-Beuve, Faguet, Dilthey, Brandes etc. rămîn criticii epocii în care au trăit și cînd istoricul literar se întoarce spre operele lor, faptul acesta este determinat adeseori de un interes pur documentar. Scrierile acestor critici sînt mărturiile unui timp istoric datat cu care se vor confrunta mereu alte mărturii. Coincidența de opinii rămîne un accident fericit pentru ambele părți, dar nimic mai mult, deoarece modul de evaluare a unei opere se modifică întotdeauna sensibil pe parcursul evoluției istorice.

Evident că în asemenea situații par mai avantajați criticii cu sistem, care au o mai mare longevitate în timp, uneori chiar prin erorile lor. Din această perspectivă, Taine are un relief individual mai pronunțat decît Faguet, Dilthey decît Scherer și Mihail Dragomirescu decît Perpessicius.

Criticul foiletonist moare cîte puțin, cu fiecare articol săptămînal, criticul fără sistem se perimează cu epoca sa, în

vreme ce criticul cu un sistem capătă o anumită autonomie față de operele examinate, ca și față de timpul său, sistemul prelungindu-i autoritatea uneori doar prin focurile de artificii ale erorilor.

Năzuind să fixeze prin judecățile sale anumite valori, prin excelență mobile, criticul are un acut sentiment al timpului. Poate aici rezidă ambiția mai mult sau mai puțin evidentă a unor critici de a deveni istorici literari. Năzuind spre eternitatea capodoperelor artistice, istoria literară are cîteodată șansa de a deveni un monument.

Privit dintr-un asemenea unghi de vedere, Pierre de Boisdeffre este un critic fără relief specific, dar nu fără o anumită valoare sau autoritate în cadrul culturii franceze contemporane. Studiile sale nu au implicații teoretice profunde care să scoată în evidență preferința pentru un anumit sistem și nu se bazează nici pe comentariul subtil și multiplu al unor texte. Mai mult, pînă în momentul de față, Pierre de Boisdeffre nu a avut nici șansa mînuirii unor concepte care să capete o audiență mai largă, așa cum s-a întîmplat cu R.-M. Albérès.

Intelectual subtil și erudit, Pierre de Boisdeffre este autorul unor romane și studii istorice, ca și a unor eseuri monografice destinate unor mari scriitori din veacul nostru. Propensiunile sale în literatura europeană sînt reduse, criticul francez neavînd spiritul de sinteză al confratelui său R.-M. Albérès, de care este adeseori influențat în maniera de formulare a unor concepte și opinii literare. De aceea, el rămîne prin excelență criticul literaturii franceze contemporane. Pentru noi, detașarea lui Pierre de Boisdeffre din peisajul criticii franceze actuale are doar un caracter exemplificator. Ea ne permite să luăm act de fizionomia spirituală a unui excelent autor de foiletoane critice care tinde spre studiul de sinteză. Se știe doar că Pierre de Boisdeffre susține de vreme îndelungată rubrici de critică la diverse reviste săptămînale de cultură. Ca și Pierre-Henri Simon, care a scris și el o istorie a literaturii franceze din secolul XX, Pierre de Boisdeffre trăiește aceeași tentație a convertirii eseului de mici dimensiuni în studii de mare amploare. Studiile sale de critică fie că sînt monografii, ca cele despre André Malraux (1952), sau Maurice

Barrès (1962), fie că sînt panorame istorice ca *O istorie vie a literaturii de azi* (1939—1961), pun în lumină spiritul unui cercetător cu respirație scurtă, care construiește opere voluminoase prin adiționarea unor mici palmaresuri critice. Judecata aceasta ni se pare că este valabilă și pentru alte scrieri ale sale, dintre care menționăm *Metamorfoza literaturii* (1950), sensibil refăcută în ediția din 1962, precum și eseul său *Où va le roman* (1962).

Intelectual cu notabile inițiative culturale, Pierre de Boisdeffre a organizat colecția *Classiques du XX*ème *siècle*, realizînd de asemenea în colaborare cu alții un util *Dicționar al literaturii contemporane* (1963), care însumează portretele critice ale celor mai reprezentativi oameni de litere din cultura franceză contemporană.

Pierre de Boisdeffre rămîne astfel, prin excelență, un critic al fenomenului literar francez din veacul XX. Raportările la scriitori din alte etape istorice constituie doar termeni de referință. Refuzînd orice sistem critic de mare audiență, Pierre de Boisdeffre este un analist care se bazează pe gustul său literar, susținut de o autentică erudiție. Atenția sa se îndrumează cu precădere spre acei scriitori ai veacului douăzeci care tind spre o anumită clasicizare, deși prospectarea unor noi valori rămîne și ea în centrul preocupărilor sale. În *O istorie vie a literaturii de azi*, criticul francez încearcă să reprezinte metamorfozele literaturii franceze de la J.-P. Sartre pînă la Fr. Sagan. Întreprinderea este temerară, Pierre de Boisdeffre situîndu-se pe acest nisip mișcător al valorilor în continuă transformare. Dar cum scriitorul caută să precizeze încotro merge literatura, diagnosticul său literar precis îl ajută să delimiteze valorile care tind să se clasicizeze de experiențele ultime, care au și ele un rost, în acest tablou dinamic al unei culturi. *O istorie vie a literaturii de azi* rămîne un amplu eseu în care criteriul istoric elucidează semnificațiile operelor. Tradiția facilitează astfel disocierea valorilor certe de acelea care modifică un peisaj literar și-i dau nota inedită, iar gustul critic tinde să lumineze viitorul unor destine individuale, care nu au încă un timbru propriu.

Comportamentul criticului față de scriitori, cu personalități atît de diferite, rămîne și el foarte variat. În unele cazuri iese

pe prim-plan portretul moral, construit în maniera lui Sainte-Beuve, în altele, accentul cade pe mesajul operei, mai ales cînd este vorba de scriitorii angajaţi. Nu lipsesc nici modalităţile de exprimare a criticii ca act de simpatie. Autorul nu este niciodată obsedat de mania excesivă a originalităţii. El antologheazâ opiniile unor mari critici contemporani, montează citate diverse într-un anumit context pentru a sublinia istoricitatea unui mesaj, fixează scurte secvenţe dintr-o lungă carieră literară pentru a scoate în relief sensul comportamentului unui scriitor într-un moment dat.

Secţiunile operei pe generaţii şi genuri nu anulează revenirile, destinate să sporească viziunea limpede a traiectelor unor metamorfoze literare. Depistarea momentelor de maximă influenţă a unor oameni de litere este configurată pe această cale.

Integrată într-un anumit ansamblu, istoria unui destin individual îi permite autorului să demonstreze că „Gide dispune de mai multă putere în 1947 decît în 1897 sau chiar în 1909, iar Malraux în 1945 decît în 1927 sau chiar în 1933, Sartre în 1944 decît în 1938 ; trebuia să aşteptăm zece ani ca Julien Gracq să-şi găsească un public şi să moară Simone Weil pentru ca opera sa să fie descoperită". [1]

Opera literară nouă este privită întotdeauna ca o rezultantă a unor forţe şi influenţe mai vechi care au putut acţiona asupra ei. În acest spirit, Félicien Marceau este prezentat ca un discipol al lui Balzac, Roger Bésus ca un urmaş al lui Bernanos, Luc Estang ca un naturalist creştin.

Stabilirea de filiaţii se conjugă cu ipostazele diferite din care este privită o mişcare literară sau evoluţia unui scriitor. Dacă în perioada 1944—1949 existenţialismul este prezentat ca un curent dominant, ajuns la apogeu, după întorsătura din 1950, criticul francez nu ezită să dezvăluie un alt aspect al său, cînd începe să fie ridiculizat.

Pe parcursul acestor secvenţe istorice în care au loc mari mutaţii de idei şi valori, Pierre de Boisdeffre configurează o anumită imagine a lui Ch. Maurras, R. Rolland, A. Suarès,

[1] P. de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968, p. 29.

pentru ca, în cele din urmă, cititorul să ia act de *Ceea ce rămîne din Maurras*, de *Iluziile lui Romain Rolland* sau de *Noua existență a lui André Suarès uitat*.

Există astfel la Pierre de Boisdeffre o continuă tentativă de adecvare a modului de explicare a operei la specificitatea autorului supus analizei. Pe această cale, criticul francez încearcă să pună în lumină atît valoarea unor scriitori, cît și cauzele care explică succesul lor în rîndurile cititorilor dintr-o anumită etapă istorică. Înșeși titlurile date unor eseuri, care prin aglutinare compun istoria vie a literaturii de azi, sînt adeseori semnificative pentru scriitorii prezentați. *Ezitările lui André Gide, Saint-Exupéry spune adio, Pasiunea lui Bernanos, Sacrificiul lui Jean Prévost* etc. năzuiesc să fie titluri care imprimă autorilor menționați un timbru specific. Trebuie să recunoaștem că asemenea calificative publicistice alăturate numelor scriitorilor sînt, în cele mai multe cazuri, pline de forță de sugestie. Cînd criticul nu poate depăși epitetul general, ca în anumite enunțuri de genul : *Un romancier epic : Romain Gary, Un romancier aplicat : Jean-Louis Curtis, Serge Groussard, témoin de son temps*, capacitatea de individualizare prin titlul publicistic lipsește cu desăvîrșire.

Fundamental pentru critic rămîne procedeul adecvării eseului la personalitatea autorului. Exemple de această natură care se pot desprinde din *Istoria vie a literaturii de azi* sînt nenumărate. Saint-Exupéry de pildă, este caracterizat cu mijloacele unui critic-scriitor, care creează un portret moral, valabil pentru eternitate. „Nu este suficient, scrie el, să spunem că Saint-Exupéry a fost un erou ; el a fost un erou fără pată. El n-a căutat să lase o cicatrice pe pămînt în dauna semenilor săi. El n-are sînge pe mîini, luînd rînd pe rînd apărarea republicanilor din Spania, a evreilor persecutați și a francezilor rătăciți." [1]

În general, Pierre de Boisdeffre se străduiește să surprindă acea notă particulară în care un scriitor s-a impus în epoca sa. Semnificativă pentru el rămîne capacitatea de a transcede textul, de a da transparența necesară unei trăsături implicate

[1] *Op. cit.*, p. 68.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

în operă, de a pune în relief un anumit coeficient personal al textului marcat de o etapă istorică. Referindu-se la celebra formulă sartriană, existența precede esența, ca și la sursele germane ale gîndirii filozofului francez, Pierre de Boisdeffre scrie: „Acest dar al formulei de șoc face din Sartre un remarcabil propagandist, clar, eficace, bogat în imagini și în metafore" [1].

Caracterizarea cărții lui Simone de Beauvoir, *Invitata*, este făcută în același spirit laconic, care permite sublinierea noului printr-o anumită cronologie a ideilor. „Înainte de a da femeii de astăzi evanghelia sa existențialistă, Simone de Beauvoir își descrisese în *Invitata* (1943) odiseea dureroasă." [2] Formula publicistică de caracterizare are un evident rol de șoc asupra cititorului și nu se poate nega în primul rînd eficiența ei psihologică. Literatura lui Malraux este și ea evaluată prin funcția sa anticipatoare. „Însăși opera sa părea profetică. Lumea începuse să semene brusc cu cărțile sale și această morală absurdă pe care o descrisese începînd cu *Tentația occidentului* se exprima acum prin operele lui Sartre, Camus și Simone de Beauvoir, fiind apoi confirmată de mărturiile terifiante despre infernul concentrațional." [3]

Mai puțin aplicat pentru critica explicativă a textului literar, în spiritul tradiției franceze, Pierre de Boisdeffre rămîne un critic subtil în formularea diagnosticului literar. Faptul acesta devine evident și atunci cînd criticul exprimă rezerve notabile despre operele unor scriitori. Aprecierea despre Camus ni se pare cumpănită și dreaptă. „Marele merit al lui Camus, scrie Boisdeffre, este de a fi știut să exprime sensibilitatea tragică a epocii cu o sobrietate clasică și de a-și fi adus mărturia în acest sens, fără să-și fi trădat vreodată arta. Faptul că nu a reușit întotdeauna în egală măsură o dovedesc opere ca *Neînțelegerea*, *Starea de asediu* și *Căderea*, iar adesea personajele par strivite de simbolurile lor." [4]

[1] *Op. cit.*, p. 108.
[2] *Op. cit.*, p. 115.
[3] *Op. cit.*, p. 131.
[4] *Op. cit.*, pp. 129—130.

Pentru Pierre de Boisdeffre, conceptul de istorie literară este destul de larg și elastic, autorul comportîndu-se față de acesta ca un autentic critic al culturii, preocupat de ecoul unor concepte științifice în literatură, ca și de evoluția gîndirii filozofice și raporturile acesteia cu creația literară. Din păcate, capitolele consacrate criticii literare, ca și unele concluzii despre evoluția formelor, sînt extrem de laconice. Spiritul critic al autorului care evaluează vîrsta literaturii actuale se estompează pînă la dispariție în fața unui amplu inventar de nume desprins din metacritica contemporană sau din sfera criticii militante. Atent la evoluția formelor artistice, autorul observă însă tendința de anulare a realului, reprezentarea realității începînd să fie înlocuită cu semnificația metafizică a operei în sine. Tentativa aceasta de substituire a concretului prin abstract și a valorilor prin imagini a dus astfel la configurarea unei literaturi abstractizate care, așa după cum observă criticul francez, ajunge să vizeze în cele din urmă înseși formele limbii, supuse și ele unei metamorfoze, dictate de acest gen de artă.

O istorie vie a literaturii de azi rămîne opera unui publicist subtil care transformă eseul impresionist într-un vast edificiu de sinteză. Însumarea eseurilor într-o amplă construcție de istorie literară nu poate însă modifica tipurile de judecată estetică, sumară, rapidă, afirmativă, dar adeseori nedemonstrată, pe care autorul o mînuiește cu o notabilă aplicare.

Neajunsurile sistemului critic cultivat de către Boisdeffre ies cu și mai multă putere în relief din studiul său de mari dimensiuni *Où va le roman* (1962). O carte de această natură nu își propune să fie o istorie a romanului, ci un eseu de precizare a liniilor directoare din proza contemporană și totodată de prospectare a căilor sale viitoare de dezvoltare. Dar, slăbiciunea fundamentală a eseurilor lui Pierre de Boisdeffre rezultă mai ales din capacitatea sa redusă de dezbatere și speculare a unor concepte teoretice. Beneficiind doar de darurile obișnuite ale unui cronicar literar, care construiește o istorie literară prin aceleași mijloace utilizate și în foiletoanele săptămînale, autorul aduce în cartea sa *Où va le roman* aceleași defecte pe care le întîlnim și în alte studii ale sale. Conceptele utilizate au sensuri vagi, comentariul de

text este adeseori înlocuit cu lungi citate, iar principiile, care ajung la o anumită articulare relativ coerentă, au caracterul unor metafore cu sensuri multiple. De aceea, cartea despre drumurile romanului se constituie ca un montaj eclectic de idei și citate desprinse din diverși autori, iar concluziile reprezintă locuri comune cu care critica romanului ne-a familiarizat de foarte multă vreme. Elocvent în acest sens este capitolul intitulat *Et d'abord, qu'est-ce qu'un roman.* Pentru a demonstra că o definiție a romanului nu este posibilă, autorul se folosește de un citat din scriitorul Paul-André Lesort, căruia cititorul trebuie să-i acorde credit. Urmează un scurt comentariu de legătură cu un citat din același autor, apoi alte citate din Henri Rambaud, pentru ca în cele din urmă să se contureze o definiție metaforică din care rezultă că romanul este *„une machine à lire"*. Odată avansată această afirmație, autorul inventează o altă problemă privitoare la roman, din care se deduce că acesta este producție, idee pe care o combate facil prin afirmația că este creație. După epuizarea precizărilor cu caracter preliminar, criticul este preocupat de unele probleme de clasificare a romanului. Interesul predominant pentru individ al unor prozatori sau pentru ansamblul social, întîlnit la alții, îi permite să scoată în relief un roman al individului și un roman al societății. Dar abia schițată, această ipoteză despre o clasificare binară este anulată prin motivația că „societatea este în același timp o situație fundamentală a individului". În felul acesta, elucidarea teoretică a problemelor abordate nu avansează cu nimic.

Într-un asemenea eseu caleidoscopic, dezbaterea despre roman nu are nici un fel de suport teoretic unitar. Saltul de la o problemă la alta se face cu ușurință, autorul rezolvînd pe cîte o pagină sau mai puțin probleme ca : dominația personajului, naturalism și adevăr uman, privirea interioară recreează realitatea etc.

Reeditînd astfel idei cunoscute, Pierre de Boisdeffre nu poate ajunge la concluzii de altă natură. După părerea sa, romanul apropiindu-se de perfecțiune intră într-un spațiu al morții. Dezvoltarea sa prin achiziție de idei din alte domenii pare să se fi încheiat. Golită de semnificații morale

și filozofice, literatura actuală își poate regăsi puritatea originală doar prin vidul său.

Un eseu de cîteva sute de pagini îl duce pe criticul francez la această concluzie pesimistă, rezultată dintr-o simplificare excesivă a liniilor de dezvoltare a prozei contemporane. Drama lui Pierre de Boisdeffre este specifică oricărui critic cu educație clasică, care se rușinează să-și comunice admirația față de anumite valori tradiționale de care se simte în secret profund atașat. Nereceptiv la nou, prin ceea ce literatura contemporană are într-adevăr semnificativ, detașat de valorile clasice, Pierre de Boisdeffre este un critic fără scriitori preferați, așa cum există și unii scriitori fără public. Orice critic poate ieși din sfera interesului public odată cu scriitorii pentru a căror valoare a militat. Pierre de Boisdeffre nu trăiește nici în acest climat tranzitoriu. El și-a creeat aparența unui critic peste timp, dar riscă într-un mod mai mult sau mai puțin evident ca ideile sale să nu aibă nici valabilitatea pe care o permit limitele receptării într-o perioadă de scurtă durată.

Claude-Edmonde Magny

Claude-Edmonde Magny reprezintă tipul criticului literar care nu are o carieră zgomotoasă, susținută de o mare publicitate, în maniera lui Albérès sau Boisdeffre. Profesoară la Universitatea din Cambridge, această subtilă exegetă a actului critic a scris cîteva cărți remarcabile, dintre care menționăm *Istoria romanului francez, începînd din 1918*, *Sandalele lui Empedocle* și *Vîrsta romanului american*.

Pentru Claude-Edmonde Magny, critica nu constituie doar o modalitate de explicitare a operei literare sau de situare a acesteia într-o anumită ierarhie artistică. Problema receptării devine astfel un prilej de interogare asupra sensului actului critic, ca și asupra relațiilor care se pot stabili între critic și opera literară.

În *Sandalele lui Empedocle* (1945) stabilește suportul teoretic al întregii sale opere. Poate de aceea, editorul acestei

cărți își permite să intituleze introducerea, în mod programatic, *Critica la limitele literaturii.*

Autoarea pleacă de la constatarea că, de la naturalism încoace, scriitorii nu mai îndrăznesc să-și prefațeze romanele, afirmarea intenționalității directe, enunțarea unui program nemaigăsindu-și nici o justificare într-o perioadă în care creatorul a ajuns la concluzia că nu știe mai mult despre opera sa decît orice alt cititor. De aici rezultă două ipoteze demne de luat în considerație de către criticul literar. Acesta poate constata fie faptul că scriitorul nu mai are nimic de spus după publicarea operei sale, fie că își păstrează libertatea totală de a spune orice despre propria sa creație.

În acest spațiu liber, creat de opera literară care reprezintă un univers în sine ce se cere a fi interpretat, se instalează criticul. Dar o asemenea motivație nu justifică încă funcția criticului literar. De la Sainte-Beuve pînă astăzi, precizează Claude-Edmonde Magny, problema obiectivității sau a subiectivității criticului s-a pus mereu cu aceeași acuitate.

Acceptînd ipoteza că o critică obiectivă ar fi cu putință, autoarea se întreabă care ar fi utilitatea ei, deoarece orice critică obiectivă împinsă la extrem constituie o reeditare a operei într-un alt limbaj. O asemenea dublare a operei s-ar putea justifica atunci cînd este vorba despre critica muzicală sau plastică care impune traducerea unui limbaj nonverbal într-un limbaj noțional. Dar critica trebuie să capete o altă semnificație cînd este vorba despre opera literară. Toate aceste argumente pledează pentru ideea că mitul *imparțialității* în critică o transformă în caricatură. Caracterul utopic al încrederii în imparțialitate devine cu atît mai evident cu cît un asemenea punct de vedere nu mai poate fi susținut nici în domeniul științelor pozitive. Asediul autoarei împotriva criticii obiective devine astfel din ce în ce mai insistent. Argumentul fundamental, folosit de adepții criticii obiective, este derivat din teza receptării operei literare ca o *universalitate abstractă.* Dar acest principiu este corelat cu o altă cerință, privitoare la *atitudinea impersonală,* care se impune în aceeași măsură atît criticului specializat, cît și cititorului obișnuit. Dar criticul literar, ca orice alt om, nu

poate fi un observator imparțial absolut. El trăiește într-o anumită situație, are gusturi și preferințe personale, fiind, de asemenea, înzestrat cu un anumit temperament. Referindu-se la năzuința lui Julien Benda de a judeca opera literară *sub specie aeternitatis*, Claude-Edmonde Magny scrie : „A vorbi în numele posterității este mai puțin absurd decît a pretinde să vorbești în numele eternității" [1].

Desprinzînd asemenea exemple din critica subiectivă și obiectivă, autoarea remarcă studiul de mare penetrație pe care Proust, scriitorul, l-a realizat despre stilul lui Flaubert. Ea considera, pe bună dreptate, că eseul lui Proust este, din multe puncte de vedere, superior celui scris de Valéry. Faptul acesta demonstrează că un scriitor poate vorbi despre opera altui scriitor, ca și cînd ar fi scris-o el. Dar poate descifra, în același timp, o viziune opusă lui pe care izbutește însă să o înțeleagă în mod deplin.

Evident că pentru aceasta nu este absolut necesar ca un scriitor să scrie despre un alt scriitor sau ca un critic să fie el însuși și scriitor. Acceptînd ideea că parțialitatea poate deveni una din formele cele mai firești ale autobiografiei, autoarea scrie : „Criticul nu este nimic altceva decît acest cititor serios, pentru care opera literară nu reprezintă o simplă distracție trecătoare, ci o trăsătură, un reper, o mărturie a vieții spirituale lăsate de scriitor, ca și acele sandale care, așa cum se spune, au fost abandonate de Empedocle la marginea Etnei, înainte ca acesta să se lanseze într-o ultimă aventură" [2].

De aceea, nu preocuparea exclusivă pentru obiectivitate trebuie să stea în atenția criticului, ci cunoașterea epocii în care un scriitor a realizat o anumită operă. Pornind de la ideea prezenței unor teme comune într-o epocă literară, Claude-Edmonde Magny consideră că un bun critic trebuie să fie înzestrat cu priceperea de a psihanaliza epoca. Dar această cerință este doar un pretext pentru a sublinia necesitatea

[1] Cl.-Ed. Magny, *Essai sur les limites de la littérature, Les sandales d'Empédocle*, Paris, Payot, 1968, p. 10.
[2] *Op. cit.*, pp. 12—13.

conjugării de metode în vederea unei adecvate înțelegeri a originalității operei literare. „Critica literară, scrie autoarea, începe să tindă spre un fel de sociologie ; ea ne va face să cunoaștem psihologia colectivă a epocii noastre, nu în mod direct prin anchete de ziare sau interviuri ale personalităților marcante, nici chiar prin introspecția individuală, ci prin obiect, analizînd mijloacele principale de expresie, în parte ca și cînd am încerca să cunoaștem mentalitatea unui popor dispărut, analizîndu-i practicile magice, poemele de dragoste sau riturile funerare.“ [1]

Pe această cale, opera devine mai limpede pentru cercetător, iar actul critic capătă un caracter creator, fiind totodată un element stimulator pentru dezvoltarea direcțiilor viitoare ale literaturii. Autoarea ajunge astfel să examineze semnificația *atitudinii prospective a criticului.* Dacă literatura se dezvoltă prin achiziția de noi teritorii anexe, critica trebuie să explice și să justifice aceste noi forme de progres.

Alături de epistemologie și istoria filozofiei, actul de cunoaștere văzut ca un mijloc de relaționare între tradiție și inovație se poate realiza pe aceeași cale și în critica literară. El slujește astfel la prospectarea unor elemente inedite din scrierile noi, care pot fi semnele unor direcții în curs de cristalizare pe planul creației literare.

Dar autoarea precizează că, într-o republică a literelor, critica nu are doar o funcție administrativă de ierarhizare și explicare a unor valori. Prin însăși natura sa, critica tinde spre o anumită filozofie. Faptul acesta este explicat prin considerentul că literatura este o funcție a conștiinței umane. Ea înregistrează anumite experiențe și descoperă anumite realități. În felul acesta, literatura produce și comunică anumite experiențe mentale. Dată fiind această stare de lucruri, este evident că opera însumează o viziune despre lume, o filozofie latentă implicită, pe care scriitorul nu o explică. Pe această cale, autoarea ajunge la semnificația mesajului operei. Evident că ea nu se ocupă de acele opere care în mod programatic renunță la semnificații morale și filozo-

[1] *Op. cit.*, pp. 14—15.

fice, ci de acelea care implică în mod deliberat mesajul. Elocvent pentru această subtilă teoreticiană a actului critic ni se pare a fi modul în care privește relația dintre noutatea mesajului și capacitatea de receptare a acestuia de către cititor. Se știe doar că adeseori caracterul inovator al operei literare nu apare foarte limpede prin elementele ei cele mai frapante nici pentru propriul ei autor. Din această cauză, necesitatea explicării ei pentru cititori devine cu atît mai imperioasă. Dar faptul acesta nu o determină pe Claude-Edmonde Magny să diminueze importanța explicațiilor pe care unii scriitori le dau despre operele lor. Toate acestea trebuie considerate ca niște mărturii literare care nu pot avea însă caracterul unor documente menite să ducă la explicații unilaterale. Spre deosebire de Susan Sontag care neagă importanța comentariului de text, Claude-Edmonde Magny consideră că acesta are darul de a îmbogăți sensurile operei literare prin noi clarificări aduse de un critic avizat. Elaborarea abstractă a unui asemenea comentariu devine mai convingătoare prin capacitatea cercetătorului de a releva viziunea despre lume implicată în text. Dar examenul acesta teoretic al operei literare capătă o mai mare profunzime doar atunci cînd aceasta nu este privită ca un fenomen izolat, ci este relaționată cu alte experiențe artistice.

Dacă considerațiile de această natură nu depășesc unele locuri comune, dezbătute vreme îndelungată în critica literară, în schimb aprecierile autoarei despre dublul mesaj al operei sînt originale și utile. După opinia sa, creația literară însumează un *mesaj dublu*, dintre care unul este conștient, fiind integrat de autor în mod deliberat în textura cărților sale, în vreme ce al doilea iese din sfera intențiilor sale. Tributară cercetărilor psihanalitice într-o măsură foarte redusă, Claude-Edmonde Magny ajunge la concluzia că cele două mesaje pot avea un caracter antagonic. Dacă operele lui Flaubert, Kafka și Proust pun în lumină prezența mesajului dublu, scrierile lui Balzac demonstrează în mod convingător caracterul contradictoriu al acestuia. Apreciat pe acest plan, rolul criticului constă în luminarea mesajului ascuns.

Evaluată prin actul de receptare realizat de cititorul obişnuit, opera literară apare în cele mai multe cazuri ca ceva incomplet. Ea justifică astfel prezenţa actului critic ca o necesitate. Relaţia aceasta imperioasă dintre operă şi interpretul ei nu poate duce însă la concluzia că criticul ar fi superior scriitorului. În spaţiul de iniţiativă pe care i-l acordă autoarea, criticul nu are menirea de a injuria, nici de a încerca să se impună ca o forţă cu caracter terorist, menirea sa fundamentală fiind aceea de a lumina părţile obscure ale operei.

Claude-Edmonde Magny pledează astfel pentru o critică cu caracter filozofic, a cărei parţialitate ţine de însuşi statutul specific al acestei discipline. Un asemenea gen de critică nu caută să ducă numai la detectarea valorilor literare ale operei. Ele nici nu pot fi înţelese fără o raportare la valorile spirituale de ansamblu pe care textul le însumează. Dar ca şi viaţa spirituală în general, literatura reprezintă o continuă devenire. De aceea, nici o operă nu poate fi considerată ca semnul unic şi imuabil al unui destin spiritual. Integrate în această devenire spirituală, atît creaţia cît şi critica literară reprezintă nişte opere datate în timp. Concepută în această manieră, viziunea scriitorului despre propria sa operă este şi ea limitată în timp. Din această cauză, Claude-Edmonde Magny crede că opera poate fi apreciată independent de explicaţiile autorului, ca şi cînd ar fi o creaţie anonimă.

În opera literară apare, după opinia autoarei, masca scriitorului, intenţionalitatea sa conştientă, care reprezintă un anume gen de situaţie-limită a literaturii, dar toate acestea nu pot fi identificate cu o confesiune autobiografică.

Din aceste motive, autoarea socoteşte că tăierea cordonului ombilical dintre autor şi operă este în avantajul artei. Pe acest plan, atitudinea autoarei se deosebeşte fundamental de aceea a adepţilor criticii psihanalitice sau a psihocriticii.

Adeziunea totală la operă nu este, astfel, posibilă nici pentru critic, nici pentru cititorul obişnuit. În faţa criticului rămîn doar sandalele lui Empedocle, în vreme ce el a dispărut. Unghiul acesta de refracţie care se deschide între autor şi critic scoate în relief atît noutatea ope-

rei cît și zonele limită ale actului critic care este și el datat în timp. Autoarea subtilelor eseuri despre Kafka, Sartre, Dos Passos, Faulkner, Steinbeck și Hemingway se definește astfel ca o interpretă plină de originalitate a funcțiilor criticii. De la comentariile ingenioase de text, Claude-Edmonde Magny ajunge la o fundamentare filozofică a actului critic. Contribuția sa la dezvoltarea gîndirii critice se definește mai ales pe acest plan.

CRITICA SOCIOLOGICĂ ŞI SOCIOLOGIA LITERARĂ

DELIMITĂRI TEORETICE

Recunoscut de foarte multă vreme, raportul dintre literatură şi societate a început să fie reexaminat din a doua jumătate a veacului trecut dintr-un nou unghi de vedere. Concepută ca *mimesis*, literatura este văzută de numeroşi critici din această perioadă ca un act de reflectare a unui anumit mediu şi moment istoric, iar scriitorul începe să fie apreciat ca exponentul unui grup social sau al unei clase.

În felul acesta, *critica genetică* desprinsă din ştiinţele naturii a ajuns să se preocupe de cercetarea factorilor externi ce au contribuit la formarea personalităţii scriitorului şi au determinat o anumită orientare a operei sale. Spre deosebire de critica genetică, *critica istoristă* pune un accent deosebit pe biografie şi formaţia intelectuală a creatorului literar. Dar ea ancora în aceeaşi zonă de cercetare, ce viza matca de existenţă a omului de litere.

Începuturile criticii sociologice se cristalizează prin aceste acte de derivare teoretică şi practică stimulate de alte domenii de cercetare. Astăzi este însă evident pentru oricine că eflorescenţa criticii sociologice nu poate fi înţeleasă fără o raportare directă la filozofia marxistă şi a rolului pe care aceasta l-a deţinut de la început în orientarea ei pe o cale ştiinţifică. Pionierii criticii sociologice marxiste din diferite ţări, ca Franz Mehring, Paul Lafargue, Ralph Fox, Plehanov, au atras prin operele lor atenţia asupra unei zone puţin investigate, destinate să ducă la o mai adecvată explicare a mesajului operelor unor scriitori şi, totodată, la o înţelegere mai clară a funcţionalităţii pe care o are literatura şi arta.

Dar cum înţelegerea filozofiei marxiste a presupus un timp mai îndelungat de cunoaştere şi asimilare creatoare, critica sociologică din anumite ţări s-a dezvoltat şi independent de aceasta, sprijinindu-se pe alte premise filozofice. Contribuţiile lui H. Taine şi Georg Brandes în această direcţie sînt cunoscute. Se ştie de asemenea că Émile Hennequin justi-

fica doar teoretic posibilitatea unei critici sociologice pornind de la ideea că opera literară este o sumă de semne, care implică în mod firesc şi semnul de ordin social.

Am făcut aceste precizări de ordin istoric pentru a demonstra că critica sociologică nu trebuie văzută ca un produs întîrziat, specific doar epocii noastre sau anumitor direcţii de cultură. Ea reprezintă o constantă a exercitării actului critic ale cărui variabile capătă o diversitate foarte mare în vremea noastră.

Negat de foarte puţini cercetători, caracterul social al literaturii, ţinînd de domeniul evidenţei, este subliniat de unii teoreticieni ai fenomenului literar care au luat act de principiile filozofiei marxiste, cercetate de ei uneori ca un simplu obiect de studiu. În *Teoria literaturii*, Wellek şi Waren precizează, pe bună dreptate : „Literatura este o instituţie socială care foloseşte ca mijloc de exprimare limba, o creaţie socială. Procedee literare tradiţionale, cum ar fi utilizarea simbolurilor şi a metrului, sînt sociale prin însăşi natura lor. Ele reprezintă convenţii şi norme care nu puteau să apară decît în societate." [1]

Preocuparea pentru cunoaşterea cît mai profundă a acestui aspect fundamental al creaţiei literare a dus astfel la configurarea unei zone specifice de cercetare, reprezentată de *critica sociologică*. Dar interesul pentru studierea funcţionalităţii sociale a creaţiei literare a dus pe parcursul timpului şi la cristalizarea unei alte discipline umaniste, reprezentată de *sociologia literaturii*.

Deşi aceste domenii de abordare a fenomenului literar şi artistic au unele puncte de contact, obiectivele lor fundamentale sînt sensibil diferite. Prin realizările cele mai caracteristice şi, totodată, cele mai reprezentative, critica sociologică pleacă de la premisa că literatura este un fenomen artistic specific, iar studierea implicaţiilor ei sociale se produce prin examinarea unui patrimoniu de idei transmis prin procedee literare.

Căile de abordare a operei literare şi de explicare a personalităţii creatorului sînt însă multiple. Unii dintre parti-

[1] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 132.

zanii criticii sociologice genetice pun un accent deosebit pe factorii de ordin exterior, care au putut avea în primul rînd o influenţă directă asupra personalităţii artistului. Pe această cale au evoluat cercetările unor critici din etapele istorice diferite, ca Taine, Gervinus, Mehring, Gherea, Ibrăileanu, L. Goldmann, deşi premisele teoretice ale studiilor lor nu au decît arareori o sursă comună.

Supralicitarea unor factori exteriori nemediaţi de conştiinţă, a dus pe parcursul timpului la unele exagerări vulgarizatoare cunoscute, discreditînd, pe nedrept, în ochii unora critica sociologică, ale cărei rezultate fertile nu pot fi confundate cu unele accidente istorice.

O altă cale este preconizată de partizanii ideii că *opera* trebuie să constituie elementul iniţial de investigare. După ce semnificaţiile ei sociale au fost cercetate ca nişte date fundamentale, implicate în textul literar, ele trebuie validate prin relaţionarea cu factorii exteriori care le-au putut determina.

Pentru această soluţie pledează Jacques Leenhardt în eseul său *Psihocritica şi sociologia literaturii.* Referindu-se la dilema creată de aceste modalităţi de abordare a operei, criticul francez scrie: „Această cunoaştere care o depăşeşte pe aceea a autorului este, deci, exterioară? Trebuie ea să izvorască din operă sau este vorba de un act de violentare care încearcă, pe toate căile, să determine introducerea operei într-un cadru prefabricat? Evident că nu. Tot ce face sociologul este să citească în interiorul operei indicii imanenţi ai unei exteriorităţi interiorizate." [1]

Prin urmare, dacă prima modalitate adoptată de numeroşi exponenţi ai criticii sociologice pleacă de la studierea personalităţii artistului şi a epocii, cea de-a doua reface acelaşi drum prin inversarea termenilor. Trebuie să precizăm, însă, că dilema aceasta, care impune în mod normal anumite opţiuni metodologice de principiu, nu duce critica sociologică în nici un fel de impas. Gravă şi, deci, generatoare de erori rămîne în fiecare caz unilateralizarea unor factori care pot facilita concluzii false.

[1] J. Leenhardt, *Psychocritique et sociologie de la littérature,* în *Les chemins actuels de la critique,* p. 253.

Faptul că pentru unii adepţi ai criticii sociologice punctul de plecare rămîne autorul, nu-i scuteşte, de asemenea, de riscul unor generalizări nefundamentate. Problema creatorului operei literare şi de artă este şi ea examinată astăzi dintr-o perspectivă dialectică mult mai nuanţată ca altădată. Întrebarea formulată de unii sociologi ai culturii şi critici contemporani porneşte de la premisa că nu se poate vorbi de autor ca de un tot definitiv constituit, înainte de realizarea tuturor operelor sale. Aşadar, un scriitor reprezintă o permanentă devenire, o personalitate care se face odată cu realizarea deplină a operei sale. În acest sens, răspunsul tranşant al lui Boris de Schloezer din eseul *Opera, autorul şi omul*, ni se pare edificator: „Fără îndoială, vom fi cu toţii de acord asupra acestui punct: părinte al operei, artistul este în acelaşi timp copilul său, deoarece el se face pe sine creînd-o pe ea" [1].

Precizările acestea de ordin metodologic au impus pe parcursul evoluţiei criticii sociologice şi unele delimitări mai reliefate faţă de sociologia literaturii, cu atît mai mult cu cît unii cercetători contemporani ca Duvignaud, A. Hauser şi M. Zeraffa, pentru a indica doar cîteva nume, au contribuţii remarcabile şi într-un domeniu şi în altul.

Distincţiile, pe care le stabileşte în acest sens Robert Escarpit în *Sociologia literaturii* (1958), ni se par demne de luat în consideraţie. „Orice fapt literar, remarcă el, presupune scriitori, cărţi şi cititori sau, pentru a vorbi într-o manieră mai generală, creatori, opere şi un public." [2] R. Escarpit demonstrează că cele trei aspecte fundamentale care trebuie avute în vedere cu prilejul studierii circulaţiei unei opere, realizate de un anumit individ creator, sînt reduse de cei mai mulţi istorici literari la două, care au în vedere *biografia* spirituală a scriitorului şi *comentariul* textului. Contextul colectiv care presupune un anume gen de receptare a operei literare apare la unii dintre aceştia ca un vag fundal,

[1] B. de Schloezer, *L'oeuvre, l'auteur et l'homme*, în *Les chemins actuels de la critique*, p. 97.

[2] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 5.

abia indicat, fiind adeseori lăsat în seama cercetătorilor care se ocupă de istoriografia politică.

Subliniind necesitatea unei sociologii literare complexe, capabile să respecte şi ea specificitatea faptului literar, R. Escarpit fixează în acelaşi timp obiectivele acesteia, care sînt net deosebite de cele ale criticii sociologice. După opinia sa, sociologia literară trebuie să se preocupe în primul rînd de căile de acces ale cărţii spre public, de rolul editurilor, de actul de publicare şi de politica cărţii. Autorul nu neglijează, de asemenea, actul de lectură şi cultura cititorilor, circumstanţele modului de lectură şi factorii care au contribuit la succesele operei. (Trebuie să remarcăm însă faptul că cercetătorul francez nu ni se pare că acordă atenţia cuvenită rolului pe care îl are cultura asupra formării conştiinţei cititorului, aşa cum nu se preocupă nici de efectele nocive ale unei infraliteraturi comerciale, propagată în mod asiduu pe piaţa literară din unele ţări occidentale.)

Discutarea unor probleme generale, care considerăm că stau în atenţia criticii contemporane, nu duce la omologarea artificială a tuturor direcţiilor ce se manifestă în cadrul acesteia. Aşa cum am precizat de la început, există o critică sociologică de derivaţie marxistă directă, aşa cum există şi alte tipuri de critică care pleacă de la Hegel sau de la ideile unor filozofi din ţările occidentale.

Dacă şcoala marxistă este reprezentată de unii esteticieni şi critici cunoscuţi ca Georg Lukács, E. Fischer, R. Garaudy şi alţii, spiritul neohegelian este evident în studiile lui Adorno, Enzensberger, Kofler. Sînt cunoscute, de asemenea, contribuţiile unor critici contemporani ca L. Goldmann, R. Barthes, Galvano della Volpe, în care descifrăm doar unele ecouri ale filozofiei marxiste, în vreme ce în alte cercetări de acest gen cum sînt acelea ale lui Marcuse şi Richard F. Berendt, unghiul de refracţie faţă de gîndirea marxistă este mai mic sau mai mare.

Consideraţiile acestea cu caracter preliminar au scopul să pună în lumină istoria îndelungată a preocupărilor pentru critica sociologică şi totodată să sublinieze unele din problemele care se pun în faţa ei în epoca noastră.

Cînd preocuparea noastră pentru funcţionalitatea culturii devine foarte accentuată, atît critica sociologică cît şi sociologia literaturii, care trebuie să aducă noi lumini asupra actului de lectură, reprezintă unele din auxiliarele cele mai preţioase de care orice cercetător literar se poate sluji în exercitarea actului critic.

EVOLUȚIA CRITICII SOCIOLOGICE

Georg Brandes

Pe parcursul evoluției sale istorice, critica sociologică a fost stimulată de idei de proveniență foarte diferită. Cine cercetează peisajul criticii din a doua jumătate a veacului trecut, ca și din primele decenii ale secolului XX, constată că tentativele de pozitivare a actului critic sînt fundamentate atît pe unele legi desprinse din domeniul științelor naturii, cît și pe argumente cu caracter istoric și social.

Dar metamorfozele mai adînci ale criticii sociologice încep să se producă odată cu receptarea filozofiei și a esteticii hegeliene, apoi odată cu înțelegerea tot mai complexă a filozofiei marxiste. Dat fiind faptul că ecoul esteticii marxiste în critica literară s-a produs cu o anumită întîrziere, critica sociologică de la sfîrșitul veacului trecut rămîne încă tributară lui Hegel, precum și unei filozofii umanitariste sentimentale, de genul celei cultivate de J.-M. Guyau.

În acest context se definește personalitatea lui Georg Brandes (1842—1927), care se înscrie în rîndurile celor mai de seamă exponenți ai criticii sociologice de la sfîrșitul secolului trecut. Opera sa fundamentală, *Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea* (1872—1876), publicată la început în daneză și germană și apoi tradusă, între anii 1901—1905, în limba engleză, ca și cercetările monografice *Goethe* (1914—1915) și *Voltaire* (1916—1917), i-au conferit de la început o autoritate și un prestigiu care au depășit în scurtă vreme limitele continentului nostru.

René Wellek relatează un fapt ilustrativ în acest sens, precizînd că în 1914, cînd criticul danez a fost invitat să țină la New York un ciclu de conferințe despre Shakespeare, a trebuit să intervină poliția pentru a dispersa miile de persoane care solicitau accesul în sala de teatru. [1]

Gîndirea critică a lui Georg Brandes nu a avut un caracter linear. Ea este sinuoasă și plină de contradicții. În primii

[1] R. Wellek, *Storia della critica moderna*, IV, p. 432.

ani de afirmare, învățatul danez s-a dovedit a fi un excelent cunoscător al operelor lui Hegel, F. Th. Vischer, ca și al gîndirii herbartiene. Unele scrieri ale sale, ca *Studii de estetică* (1868), *Ideea de destin în tragedia greacă* (1863) și *Teoria comicului* (1866) sînt elocvente în acest sens.

Contactul său cu critica franceză l-a îndrumat spre cercetarea pozitivismului tainian, determinînd în același timp o anumită distanțare de estetica idealistă germană. Urmărind cu multă rigoare formația intelectuală a lui Georg Brandes, profesorul american René Wellek precizează că atunci cînd criticul danez a ținut conferințe la Paris, el a avut unele convorbiri cu Ernest Renan, ale cărui idei n-au rămas, de asemenea, fără ecou în opera sa.[1] Impregnată de acest climat spiritual, *Estetica franceză a zilelor noastre* (1870) reprezintă momentul de trecere de la gîndirea hegeliană spre pozitivismul profesat de Taine și Renan. Metoda tainiană de relaționare a operei cu anumiți factori exteriori ei este însă examinată de Georg Brandes cu un spirit critic remarcabil. Observația referitoare la faptul că criticul francez privește opera de artă doar ca fenomen psihologic și ca document, surprinde deficiențe fundamentale. Georg Brandes reține de la Taine viziunea istoristă fără implicațiile sale dogmatice.

Receptiv față de unele fenomene literare și filozofice pe care le socotea semnificative pentru secolul trecut, el scrie de asemenea un studiu despre *Sören Kierkegaard* (1877). Publicarea sa în limba germană în anul 1879 este de natură să atragă atenția asupra ideilor filozofului danez, deși prin formația sa, Georg Brandes nu putea fi interpretul cel mai adecvat al gîndirii acestuia. Opera cea mai ilustrativă pentru sistemul critic cultivat de Georg Brandes rămîne *Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea.*

Cititorul se găsește, de fapt, în fața unui erudit studiu de literatură comparată, care însumează cultura franceză, germană și engleză. Criteriul comparativ este scos în relief de autor cu multă convingere. El oferă, pe de o parte, posibilitatea de a înțelege ceea ce este valoros în diferite culturi, iar

[1] *Op. cit.*, p. 439.

pe de altă parte prilejuiește, printr-un firesc spirit de distanțare, o apreciere cît mai obiectivă a valorilor literare naționale.

Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea reprezintă un vast scenariu de idei în funcție de care este apreciat raportul dintre tradiție și inovație, ca și antinomiile care s-au creat între principiile filozofice și literare retrograde și cele revoluționare. În felul acesta, criticul danez relaționează în permanență fenomenul literar cu ideile epocilor respective, ca și cu marile evenimente de ordin istoric, în funcție de care sînt apreciate și raporturile dintre forțele sociale dintr-o anumită perioadă.

Georg Brandes crede astfel că evoluția literaturii are o anumită ritmicitate, dinamica ei caracterizîndu-se prin momente de *flux* și *reflux*. Dezvoltarea culturii este însă marcată de trei momente specifice. (Fenomenele exemplificatoare sînt desprinse de Georg Brandes din epoca luminilor și perioada romantică.) Criticul danez consideră că momentul inițial este configurat de o *mișcare revoluționară* după care urmează *restaurația* și apoi o nouă *reacție*. Este evident că dispunerea aceasta a etapelor unor cicluri de cultură într-o anumită *triadă*, trimite spre *teza, antiteza* și *sinteza* din filozofia hegeliană. [1]

În acest scenariu de idei, Georg Brandes înscrie anumite opere literare fundamentale, ca *Werther* și *Wilhelm Meister* de Goethe, *René* de Chateaubriand, *Noua Eloiză* de Rousseau, ca și versurile lui Shelley, Byron și Heine. Toate acestea reprezintă momente ale unor cicluri de cultură, privite din perspectiva hegeliană.

În concepția criticului danez, atitudinea revoluționară, restaurația și reacția față de aceasta din urmă, nu reprezintă simple fenomene spirituale. Operele literare sînt integrate într-un anume determinism istorico-social care le imprimă o orientare specifică. Privite din această perspectivă, anumite scrieri ca *Noua Eloiză* sau *Atala* sînt apreciate ca expresia unui spirit de opoziție pe care l-a creat emigrația scriitorilor

[1] G. Brandes, *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Erich Reiss Verlag, vol. 1. 1924, pp. 3—4.

romantici ce nu puteau pactiza cu ordinea de stat din țările lor.

Dialectica aceasta a *acțiunii* și a *reacției* operelor față de conjunctura istorică ce le-a generat se întemeiază pe considerentul că la fel cu moravurile și literatura este produsul unor fenomene sociale specifice.

De aceea, atunci cînd criticul danez ajunge să prefigureze o anumită tipologie a eroului sensibil, de la Saint-Preux și Werther pînă la René, Obermann și Adolphe, el nu se mulțumește să schițeze doar evoluția portretului unui personaj melancolic și nonconformist, ci caută să pună în relief cauzele care au creat în fiecare caz climatul de neaderență la epocă și au determinat solitudinea dureroasă sau moartea.

Dacă eroii de natura celor menționați reprezintă spiritul de opoziție pe care l-au adus scriitorii în anumite epoci, alte opere sînt considerate de autor ca o expresie a restaurației sau a reacției pe care aceasta a putut s-o declanșeze în rîndurile oamenilor de litere. Printr-o asemenea conjunctură social-istorică sînt explicate *Meditațiile* lui Lamartine, spiritul umanitar la care aderă și apropierea sa de ideile revoluției burgheze.

Este adevărat însă că spiritul pozitivist, pe care îl aduce Georg Brandes în monumentala sa operă despre literatura secolului al XIX-lea, îl împiedică uneori să ajungă la o justă apreciere a semnificației unor creații literare. El nu găsește în scrierile lui Lamennais decît expresia spiritului catolic, nu atitudinea de opoziție a unui socialist utopic, iar versurile lui Coleridge și Wordsworth sînt apreciate estetic eronat din cauza mesajului pe care autorul îl socotește retrograd.

Mult mai judicioase sînt judecățile sale despre Byron și Shelley, iar capitolul despre Balzac [1], care reprezintă o adevărată monografie în miniatură, se înscrie printre cele mai izbutite pagini de exegeză din această operă monumentală.

Spirit eclectic, Georg Brandes cultivă astfel un gen de critică sociologică subtilă, plină de nuanțe, determinate adeseori de varietatea ideilor filozofice care le susțin.

[1] *Op. cit.*, III, pp. 119—153.

Pentru criticul danez, o epocă literară este asemănătoare cu o piesă de teatru distribuită în mai multe acte, al cărei specific încearcă să-l descifreze.

Concepînd literatura ca o formă specifică de întruchipare a unor idei şi, pe plan mai general, a spiritului unui veac, Georg Brandes cultivă prin excelenţă *critica de semnificaţii*, sensurile sociale fiind puse cu precădere în evidenţă, cîteodată în dauna unei adecvate înţelegeri a valorii estetice.

Actul critic preconizat de Georg Brandes îl aşază într-o zonă intermediară, care are drept poli extremi operele lui Sainte-Beuve şi H. Taine.

Apreciat la început cu mult entuziasm, Georg Brandes ajunge să fie judecat pe parcursul carierei sale literare cu o excesivă severitate, Walter Raleigh considerîndu-l un simplu *traficant de cultură*, un cercetător care *nu valorează nimic* şi care *n-a înţeles ce este literatura*. Dar spre deosebire de acest judecător nedrept, Nietzsche l-a înţeles cu adevărat, atunci cînd afirma într-o scrisoare că Brandes „este un bun european" şi „un misionar al culturii". [1]

Integrat în peisajul epocii sale, Georg Brandes este într-adevăr un strălucit spirit european, capabil să înţeleagă marile valori ale literaturii din secolul trecut. Descinzînd din Hegel, el aduce în critica sociologică o amprentă specifică, sensibil diferită de aceea a lui Franz Mehring, care descinde din Marx.

Franz Mehring

În constelaţia intelectualilor europeni care deschid prin publicistică una din căile posibile ale criticii marxiste, fundamentată pe sociologia creaţiei literare, se înscrie şi criticul german Franz Mehring. Contemporan cu Taine, Brandes şi Plehanov, dar şi cu Croce, Dilthey şi Scherer, Mehring pleacă de la studiile de istorie naţională şi socială pentru a ajunge în cele din urmă la abordarea fenomenului literar privit ca o parte integrantă a unui anumit context de civilizaţie care

[1] Apud R. Wellek, *Storia della critica moderna*, IV, p. 432.

este și ea, la rîndul său, examinată ca un produs caracteristic al unor clase, succedate rînd pe rînd pe arena istoriei.

Dintre scrierile structurate în această manieră menționăm *Istoria Germaniei începînd cu finele evului mediu* (1910—1911) și *Istoria social-democrației germane* (1897—1898). Prima operă amintită însumează astfel ample capitole despre cultură.

Explicația cauzală a unor idei dominante duce întotdeauna spre o corelare dialectică cu matca socio-istorică ce le-a generat. În acest spirit au fost concepute studiile reunite în *Legenda lui Lessing*, ca și cele dedicate literaturii secolului al XIX-lea.

Franz Mehring se străduiește astfel să introducă în istorie noi criterii de periodizare. Acestea nu mai sînt reprezentate de mari personalități, ci de semnificația complexă pe care o dețin unele evenimente pe toate planurile existenței, iradiația acestora determinînd unele mutații și în viața social-economică. [1]

În felul acesta devine limpede faptul că nu *personalismul* reprezenta cheia prin care autorul explică transformările din domeniul culturii sau spațiul socio-economic, ci relațiile de clasă, modul în care acestea își lasă amprenta în întreaga evoluție a civilizației și a culturii. Potrivit acestor principii, operele lui Klopstock, Herder și Lessing sînt explicate prin trimiteri cu bătaie prea îndepărtată spre statul prusac și literatura clasică. Același tip de explicație deterministă unilaterală este pusă de criticul german la contribuție și atunci cînd, la modul global, atît scrierile lui Schiller și Goethe, cît și operele *Școlii romantice* sînt privite ca o consecință a Revoluției franceze. Raportarea la evenimente suscita întotdeauna aprecieri de ordin ideologic, rezultate din acte de comportament a căror interpretare simplificatoare este uneori excesivă : „Creînd operele care imprimau «*Sturm und Drang*»-ului german pecetea sa caracteristică, Goethe se întorcea, disprețuitor și indispus, de la scrierile materia-

[1] Vezi Fr. Mehring, *Deutsche Geschichte vom Ausgange des Mittelalters*, Berlin, Dietz Verlag, 1952.

lismului francez, temerarele păsări de furtună ale marii Revoluţii" [1].

Că o asemenea judecată globală, nenuanţată, nu a putut rezista timpului, a demonstrat cercetătorul marxist contemporan Werner Krauss. El a arătat, într-un mod dialectic foarte riguros, că între *Aufklärung* şi *Sturm und Drang* nu s-au configurat doar raporturi de ruptură, ci şi de continuitate.

Tipul de judecăţi sintetice cu care operează adeseori Franz Mehring nu sînt de natură să precizeze raporturile complexe ce se pot stabili între anumite evenimente şi consecinţele lor pe plan literar. „Dacă vrem să caracterizăm cu o singură expresie literatura germană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie s-o numim literatură postrevoluţionară. Asta nu vrea să zică nicidecum că ar fi fost o literatură reacţionară, ci doar că revoluţia din 1848 a adus poporului german o cotitură însemnată nu numai în dezvoltarea economică şi politică, dar şi în cea literară, că ea a îndreptat literatura pe alte făgaşuri decît acelea pe care umblase în prima jumătate a secolului." [2]

Ca şi alţi adepţi ai criticii sociologice, şi Mehring priveşte arta ca o modalitate specifică de reflectare a realităţii, deci ca *mimesis*. De aceea, verosimilitatea operelor literare nu poate fi verificată decît printr-o permanentă confruntare cu realitatea. În funcţie de acest criteriu, finalul dramei *Emilia Galotti* este declarat verosimil, deoarece reprezintă raportul real de forţe din cadrul epocii. Supus aceluiaşi examen, Egmont, cunoscutul personaj al lui Goethe, apare ca o invenţie a scriitorului, epoca respectivă neputînd produce asemenea modele.

Judecăţile de valoare, formulate de criticul german, pleacă de la semnificaţia mesajului. Aşa se explică de ce opiniile sale despre iluminiştii germani sînt favorabile, iar unele aprecieri despre Kleist, Heine, Büchner sînt demne de reţinut, în pofida demonstraţiei sumare care le însoţeşte. În schimb,

[1] Fr. Mehring, *Pagini despre literatura germană*, Bucureşt', Editura UNIVERS, 1972, p. 31.
[2] *Op. cit.*, p. 287.

mari poeți romantici germani, ca Novalis, Hölderlin, Mörike nu beneficiază de simpatia scriitorului.

Este adevărat că preeminența mesajului major al unor opere nu duce la eludarea totală a judecăților de valoare. Mehring este un bun diagnostician al operei literare, chiar cînd demonstrația sa este sumară. Referindu-se la *Hoții*, criticul german face unele observații elocvente pentru nivelul estetic la care se produce examenul unei opere. „Desigur că drama nu constituie o creație unitară ; ea e construită din scene disparate, cum se iveau ele din inspirația poetului, așternute pe hîrtie, în ore de noapte, în spatele pedagogilor și al profesorilor ; nu e lipsită de scene slabe, introduse numai pentru a întregi lanțul acțiunii." [1]

În general, critica cultivată de Franz Mehring este *biografică* și *extrinsecă*. Autori de prim rang, ca Schiller sau Heine, sînt studiați în procesul devenirii lor intelectuale și artistice, fiecare operă fiind o mică monadă înscrisă în traseul oferit de evoluția unei cariere literare. Produs al unei epoci, expresie a viziunii despre lume a unei clase sau categorii sociale, scriitorul este astfel introdus într-un lanț cauzal reprezentat de relația epocă—evenimente—biografie, care se soldează cu acte de adeziune sau respingere : „Inevitabil e faptul că, în ceea ce privește persoana sa, scriitorul rămîne prizonierul reprezentărilor ideologice izvorîte din consecințele sociale ale vieții sale, sau, în cel mai bun caz, e conștient de aceste consecințe într-un mod confuz și nesigur ; dar este sarcina istoriei literare să dezvăluie cu limpezime jocul cauzelor și al efectelor" [2].

Franz Mehring rămîne însă deplin conștient de faptul că examenul determinist, bazat pe relația *cauză—efect*, nu duce la configurarea unei critici genetice, lipsită întru totul de orice element de subiectivitate. Ostil față de etichetele eterogene și subiective, aplicate scriitorilor de istoria literară burgheză, Franz Mehring nu ezita să mărturisească faptul că „...orice studiu biografic conține un element subiectiv, și, dacă

[1] *Op. cit.*, p. 37.
[2] *Op. cit.*, p. 293.

vrea să-şi îndeplinească misiunea în alt fel, trebuie negreşit să-l conţină" [1].

Oricît ar părea de ciudat, în dialectica subiectiv—obiectiv, determinată de comportamentul receptorului faţă de opera de artă, Franz Mehring rămîne adeptul *criticii de identificare*. Aceasta este însă posibilă doar atunci cînd există o identitate sau măcar apropierea între mesajul operei şi cel al criticului. În toate celelalte cazuri, identificarea rămîne parţială, rostul ei fiind acela de recuperare a unei mari valori din perspectiva unei gîndiri revoluţionare. Atitudinea sa faţă de Schiller rămîne cea mai elocventă pe acest plan : „Idolului creat de clasele burgheze îi frîngem picioarele de lut, dar cu profundă veneraţie şi plini de recunoştinţă salutăm nobila făptură a luptătorului din rîndul strămoşilor noştri care au militat pentru emanciparea proletariatului" [2].

Cînd Franz Mehring practică critica de identificare bazată pe o adeziune totală faţă de opera discutată, stilul său devine metaforic, iar demonstraţia se transformă într-un discurs afectiv. Aprecierea poeziei satirice a lui Heine este realizată dintr-un asemenea unghi de vedere. „Tînăr ca pasărea Phoenix s-a înălţat geniul poetic al lui Heine, în *Atta Troll*, de pe rugul aprins de duşmanii săi pentru a-l arde. În acest «vis al unei nopţi de vară», în acest «ultim liber cîntec de pădure al romantismului», Heine a adeverit ceea ce îi scrisese lui Campe, şi anume că toate săgeţile adversarilor vor ricoşa lovindu-se de armura-i de aur." [3]

Este elocvent astfel faptul că discursul critic cultivat de Franz Mehring aparţine unui publicist format pentru lupta deschisă în arena literară, nu unui cercetător stăpîn pe o largă informaţie sau unui teoretician capabil să integreze argumentele sale într-o vastă orchestraţie ideatică.

Franz Mehring este un spirit militant. El practică enunţul direct, destinat să despartă adevărul de eroare, fenomenul artistic nou de cel perimat, mesajul revoluţionar de cel

[1] *Op. cit.*, p. 8.
[2] *Op. cit.*, p. 9.
[3] *Op. cit.*, p. 229.

retrograd. Trecerea sa de la critica biografică, total deosebită de cea cultivată de Sainte-Beuve, la studiul unor curente literare de amploare mai mare, nu se soldează cu modificări sensibile de metodă. Naturalismul, de pildă, este examinat prin trei aspecte diferite, spiritul de protest, atitudinea rebelă față de burghezie și implicațiile sale realiste constituind direcțiile de ilustrare a caracterului său novator. În măsura în care scrierile lui Arno Holz, G. Hauptmann și Sudermann întrunesc asemenea cerințe, beneficiază de aprecierea favorabilă a criticului. „În literatură, precizează Mehring, nu este vorba numai de felul de a compune, ci și de felul de a gîndi." [1]

Privit ca un proiect ideologic realizat prin opere literare, naturalismul este înscris în această devenire, situată între ideile perimate și cele revoluționare. „Numai acolo unde naturalismul a străpuns însuși modul de gîndire capitalist și a știut să discearnă începuturile unei lumi noi în ființa lor intimă, va acționa el în chip revoluționar, va deveni o formă nouă de reprezentare artistică..." [2]

Dar în această deschidere continuă a literaturii germane spre nou, în acest amplu proces de afirmare a unei literaturi realiste, ilustrate de primele opere ale fraților Mann, fără să mai pomenim și alte nume, Franz Mehring rămîne cantonat adeseori în spațiul literar al unor valori minore, marile opere ce înscriau literatura germană în universalitate rămînînd în afara razei sale de percepție estetică.

Franz Mehring este pionierul unei gîndiri estetice noi, care nu-și făurise încă toate instrumentele de investigare a operei literare și nu dispunea de toate criteriile de justificare artistică a mesajului unor scrieri care anunțau schimbarea peisajului literar pe plan european. El nu avea nici sensibilitatea lui Gherea față de nou, nici erudiția lui Scherer.

Scrierile sale critice sînt doar mărturia unui timp în care se anunțau mari mutații ideologice.

[1] *Op. cit.*, p. 340.
[2] *Ibidem.*

Georg Lukács

Nu orice estetician este în mod implicit, prin natura obiectului pe care îl profesează, un critic demn de luat în considerație. Se știe doar că autorii unor tratate de estetică pur normativă nici nu au formulat asemenea pretenții. Dar tipul de estetică aplicată asupra unui gen sau curent literar presupune existența unui demers critic spre opera concretă. Aceasta nu mai reprezintă o simplă citare ilustrativă, ci o analiză concepută de o conștiință valorizantă. Scrierile fraților Schlegel, ca și estetica hegeliană reprezintă astfel un obiect de studiu pentru mai multe domenii de cercetare. Scrierile filozofului maghiar Georg Lukács pun în lumină aceeași deschidere amplă, atît spre estetica generală și teoria literară, cît și spre critica literară.

Înclinat spre speculația abstractă prin însăși formația sa filozofică, Georg Lukács se definește de la început ca un adept al explicațiilor genetice, atunci cînd se referă la comportamentul uman sau cînd explică apariția unor forme literare. Genetismul cultivat de esteticianul maghiar nu are un caracter uniform. El are în scrierile de început ca *Sufletul și formele* (1911), un caracter logic, etic sau psihologic, pentru a căpăta în operele de mai tîrziu, realizate dintr-o perspectivă dialectico-materialistă, o explicație socio-istorică foarte evidentă. [1]

Referindu-se la *Sufletul și formele*, Lucien Goldmann preciza că această operă se prezenta „de la început ca o sinteză între două idei esențiale, a fenomenologiei și a curentului diltheyan, aceea a *esenței atemporale* și aceea a *semnificației*, sinteză care îi permite autorului să elaboreze conceptul modificat și precizat în continuare, dar rămînînd elementul central al gîndirii sale, al *esenței ca structură semnificativă*“ [2].

Din această fuziune de influențe, la care se adaugă aceea a lui Husserl, rezultă conceptul de structuri semnificative

[1] Vezi H. Arvon, *Georges Lukacs*, Paris, Seghers, 1968.

[2] G. Lukacs, *La théorie du roman* (Introduction aux premiers écrits de George Lukacs, par Lucien Goldmann), Paris, Éditions Gonthier, 1971, p. 162.

atemporale care se constituie ca un echivalent al unor forme variate, ce reprezintă relația dintre spiritul uman și absolut. Aceste principii trebuie reținute cu atît mai mult cu cît ele traversează într-o formă sau alta cele mai multe scrieri de început ale esteticianului maghiar, prelungindu-se cu o altă motivație și în operele sale de maturitate.

Georg Lukács stabilește o anumită tipologie a teatrului în funcție de raportul existent între individ și grup atît în *„epocile organice"* (precapitaliste), cît și în societatea capitalistă. Devenirea formelor teatrale este astfel corelată fie cu tipul de vîrstă comunitară din epocile organice, fie cu societatea modernă, cînd rupîndu-se relația organică dintre individ și mediu, își face apariția teatrul abstract. În centrul său apare *individul problematic,* ca un semn al alienării în lumea capitalistă.

Opera în care toate aceste probleme vor fi supuse unei ample analize este *Teoria romanului.* În introducerea la această operă, concepută în 1962, esteticianul maghiar precizează că prima ei schiță datează din 1914, fiind apoi redactată într-o formă definitivă în 1915. *Teoria romanului* apare pentru prima dată în *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (1916), iar sub forma de carte în 1920 la Berlin.

Referindu-se la adeziunile sale spirituale din acea vreme, autorul precizează că se găsea în etapa de trecere de la Kant la Hegel, rămînînd însă tributar atît scrierilor lui Dilthey și Simmel, cît și acelora ale lui Max Weber. Georg Lukács își examinează astfel o operă de tinerețe, într-un spirit critic marxist, după aproape cinci decenii care s-au scurs de la prima ei formă de elaborare. Din această perspectivă, autorul precizează că „a încercat să stabilească o dialectică generală a genurilor, fundamentată istoric pe esența categoriilor estetice, pe esența formelor literare, unde legătura dintre istorie și categorie are un caracter mai pronunțat ca la Hegel..." [1]

[1] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans,* Neuwied und Berlin, Hermann Luchterhand Verlag, 1965, p. 11.

Privită la o asemenea distanţă de timp şi dintr-un alt unghi de vedere, Georg Lukács consideră, pe bună dreptate, opera sa „abstractă, ruptă de realităţile concrete, sociale şi istorice" [1].

Profund tributar lui Hegel, autorul *Teoriei romanului* stabileşte o evidentă relaţie dialectică între raportul dintre *eu* şi lume şi evoluţia formelor literare. Concepută ca *formă a vieţii,* filozofia este aceea care determină în primul rînd conţinutul şi forma creaţiilor literare. Ea este însă, în acelaşi timp, simptomul unei ruperi între interior şi exterior, a fenomenelor de neadecvare între spirit şi faptă.

Lumea ca totalitate apare în civilizaţiile organice închise, cum era civilizaţia greacă. În aceste cazuri, realitatea omogenă există încă înainte de a fi exprimată prin formă. Aceasta ia act de o totalitate pe care o reprezenta, autorul fiind şi el integrat în ea. Apropierea cu dihotomia stabilită de Schiller între poezia naivă şi poezia sentimentală, bazată pe aceeaşi concepţie despre lume, ni se pare evidentă.

Georg Lukács demonstrează astfel : „La greci, coincidenţa dintre istorie şi filozofia istoriei a avut drept consecinţă apariţia fiecărei forme artistice chiar în clipa în care pe cadranul spiritului se putea citi că ora sa a venit, obligînd altă formă să cedeze locul îndată ce arhetipurile sale au dispărut la orizont" [2].

Dialectica formelor apare astfel ca o reflectare a dialecticii spiritului, a modului său de adecvare sau de conştientizare a unei atitudini perimate faţă de un context dat.

În tragedia greacă, protagoniştii şi corul rămîn pe acelaşi plan al esenţialităţii. Conflictele dintre personaje nu pot duce la dezintegrări totale din aceeaşi structură semnificativă.

În drama modernă apar anumite ierarhii. Personajele nu mai sînt situate în sfera aceleiaşi esenţialităţi. De aceea, în drama modernă, eroul devine un solitar. El capătă un caracter problematic şi un sens polemic. Descentrarea eroului conferă şi dialogului un alt caracter. El se poate converti astfel într-un monolog cu o puternică tentă lirică.

[1] *Ibidem.*
[2] *Op. cit.*, p. 35.

Dispărînd echidistanța față de esență în drama modernă, eroul trece prin transformări psihologice ce favorizează patosul liric. În epopee, distanța este mică și ea se configurează doar de la un episod la altul. Stilizarea utopică din epopee poate genera doar tonul retoric. Diferențele stabilite de Georg Lukács între epopee și dramă par pur cantitative : „Marea poezie epică dă formă totalității extensive a vieții ; drama dă formă totalității intensive a esențialității". [1]

Cantitatea se transformă în calitate, deoarece transcederea esenței de sensuri superioare impune forme noi. În raportul dintre eu și lume, cele două genuri sînt definite de autor dintr-un alt unghi de vedere : „Caracterul dramei este eul inteligibil, iar acela al epopeii eul empiric" [2].

Dar în momentul în care între eu și lume se conturează un proces de distanțare, de care scriitorul ia act în mod conștient, alte forme literare trebuie să exprime această stare. De aceea Georg Lukács precizează că diferența dintre epopee și roman nu ține de prozodie : „Individul epic, eroul de roman se naște din această alteritate a lumii exterioare" [3].

Disonanțele fundamentale din cadrul existenței, decelarea de nonsensuri care impun alte sensuri, reprezintă calea de opțiune pentru forme noi ce corespund unor structuri semnificative noi.

Descompunerea realității omogene a transformat versul în proză la Cervantes și a imprimat poemului lui Ariosto o puternică tentă lirică. Ilustrativă pe acest plan este și opera lui Dante. Scrisă în versuri, ea se distanțează de epopee prin forța lirică, determinată de un sens imanent, care este dincolo de realitatea imediată, avînd astfel un caracter transcendental.

Dar în vreme ce la Dante totalitatea lumii devine evidentă prin concepte, în roman, disonanța formei face ca imanența sensului să refuze pătrunderea în viața empirică. „Romanul, scrie Georg Lukács, este forma virilității mature, spre deosebire de infantilitatea normativă a epopeii." [4]

[1] *Op. cit.*, p. 41.
[2] *Op. cit.*, pp. 42—43.
[3] *Op. cit.*, p. 64.
[4] *Op. cit.*, p. 69.

Caracterul închis al lumii din roman face ca pe planul obiectiv să apară imperfecţiunea, iar pe cel subiectiv al trăirii, resemnarea. Georg Lukács consideră că structura obiectiv-subiectivă a genului romanesc poate duce la două consecinţe negative. Prima se poate solda cu convertirea incoerenţei lumii în suprimarea de sens, iar cea de-a doua cu dezvoltarea formei într-o eterogeneitate disparată. (Trebuie să precizăm că ambele pericole ipotetice semnalate de esteticianul maghiar s-au adeverit.)

Privit ca o formă a unei viziuni coerente despre lume, romanul reprezenta un proces, o stare ipotetică de conciliere între eu şi lume.

În contextul generat de societatea modernă, personajul de roman nu mai este integrat total în matca comunitară originară, dar nu este multă vreme nici alienat cu desăvîrşire. Conceptul de personaj problematic se defineşte astfel ca o relaţie între lumea obiectivă şi individ. Atîta vreme cît societatea nu-i opune individului dificultăţi de neînvins, el nu devine problematic, nu se retrage în sine. Dar cînd se produce ruptura între lumea exterioară şi idei, iar acestea se transformă în idealuri inaccesibile, apare o realitate problematică al cărei semn este personajul problematic.

Raportul dintre eu şi realitate îi permite lui Georg Lukács să stabilească trei tipuri de roman : 1) romanul idealismului abstract, cînd personajul demonic are o conştiinţă prea îngustă în raport cu complexitatea lumii (*Don Quijote*, *Roşu şi Negru*), 2) romanul psihologic cu eroi pasivi, a căror dimensiune spirituală prea amplă le interzice posibilitatea de adaptare la contextul de existenţă (*Educaţia sentimentală*), 3) romanul educativ al renunţării conştiente, neconvertită încă în stare de disperare (*Wilhelm Meister* sau *Heinrich cel Verde*).

Proiectată într-un timp plin sau într-un timp gol, intriga romanului poate da o coerenţă semnificativă realităţii şi personajelor, aşa cum poate să le-o şi retragă. Cînd retragerea de sens se accentuează, personajul problematic trăieşte într-o lume fără criterii. El ajunge astfel să caute valori degradate într-un univers degradat.

Înscris în traiectul unei intrigi, personajul trăiește viața ca o aventură spre un sens situat dincolo de el sau se mișcă într-un haos fără puncte de reper.

Georg Lukács nu stabilește însă o relație foarte strînsă între structurile narative și viziunea despre lume. Preeminența epicului, implicațiile lirice, ca și prezența discursului analitic cu caracter psihologic reprezintă aspecte pe care autorul le semnalează, dar nu le integrează riguros în anumite structuri semnificative, cum va face Lucien Goldmann, mai tîrziu, sub influența directă a acestei opere.

Formele contestatare ale artei romanești la care se oprește autorul în această perioadă sînt reprezentate de scrierile lui Tolstoi și Dostoevski. La primul descoperă experiența trăită a iluziei, vidul, la al doilea, realitatea apare ca o simplă viziune.

Starea de culpabilitate a eroului în fața acestei realități anunță o lume nouă, ale cărei dimensiuni abia se puteau întrevedea.

Georg Lukács consideră *Teoria romanului* ca „prima carte germană în care etica de stînga, orientată spre o revoluție radicală, se combină cu exegeza tradițională și convențională a realității" [1].

Am stăruit în mod deosebit asupra acestei opere ce ține de faza premarxistă a gîndirii estetice a lui Georg Lukács, pentru că ea ni se pare că însumează germenii tuturor problemelor pe care le va aborda de pe alte poziții în toate scrierile sale de mai tîrziu.

Trecînd de la relația abstractă dintre idei, conștiință și forme, la teoria reflectării, Georg Lukács ajunge la formularea nucleului fundamental al esteticii sale marxiste. Teoria reflectării se bazează pe raportul dintre realitatea exterioară, privită ca factor prim, și o conștiință, considerată ca factor secund. În *Artă și realitate*, autorul precizează că problema oglindirii artistice se bazează pe aceleași principii și antinomii care stau la baza oricărui proces de reflectare. Scopul oricărei opere mari, concepută ca mimesis, este „de a da o imagine a realității în care contradicția dintre esență și aparență, din-

[1] *Op. cit.*, pp. 16—17.

tre faptul individual şi lege, dintre caracterul nemijlocit şi noţiune etc. să fie în aşa fel rezolvat încît impresia nemijlocită a artistului să apară ca o unitate spontană, iar pentru receptor să formeze o unitate de nezdruncinat" [1].

Dacă prima teză, enunţată de autor în *Estetica* sa, rezultă din „...caracterul mimetic al oricărei arte cosmogenetice" [2], este firesc ca raportul dintre particular şi general să fie examinat cu toată rigoarea, pentru a se evita riscurile teoretice ale căderii artei într-un act de transcriere nediferenţiată a realităţii.

Generalul în artă este privit ca o expresie a particularului, a faptului individual a cărui esenţă este relevată printr-un anumit fenomen. În acest context, legea se configurează ca o cauză specifică a întîmplării particulare. Apreciată ca o rezultantă a acestor doi poli ai unei axe dialectice, opera de artă creează o lume specifică ale cărei dimensiuni sînt cu atît mai impresionante cu cît artistul poate da o amprentă caracteristică acestui univers literar.

Obiectivitatea procesului de reflectare este determinată de relaţiile de interdependenţă ale fenomenelor reale, concepute ca o totalitate. Georg Lukács atrage însă în repetate rînduri atenţia asupra faptului că reflectarea artistică nu trebuie confundată cu actul de coincidenţă dintre detaliul real şi cel artistic. Semnificaţia detaliului real este acreditată de ponderea pe care acesta o capătă într-un proces de ansamblu. Pentru a fi integrat în cadrul unei opere, detaliul trebuie să se impună ca o necesitate. În caz contrar, el are un caracter subiectiv, arbitrar. Reluînd aceeaşi teză în eseul *Despre realism*, Georg Lukács demonstrează : „Dacă literatura este într-adevăr o formă specifică a reflectării realităţii obiective, aceasta înseamnă că trebuie să cuprindă realitatea în aşa fel cum este ea de fapt şi să nu se limiteze să o redea cum apare în mod nemijlocit" [3].

[1] G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin, Aufbau Verlag, 1955, pp. 13—14.
[2] G. Lukács, *Estetica*, vol. I, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 559.
[3] G. Lukács, *Probleme des Realismus*, p. 215.

Din acest principiu rezultă criteriile deziderative ale esteticianului maghiar, în funcție de care un scriitor poate sau nu poate să fie considerat realist. Opera realistă este, așadar, aceea care tinde să reprezinte realitatea obiectivă ca o totalitate integratoare a unui amplu sistem de relații. Dar realitatea apare ca o permanentă devenire. De aceea, scriitorul este obligat să detecteze esența istorică a acesteia, fenomenele specifice prin care se relevă.

Neglijat de către unii dintre pionierii criticii marxiste, rolul conștiinței artistului în procesul de receptare a realității ca totalitate este subliniat cu multă convingere de Georg Lukács. În eseul despre *Tolstoi și problemele realismului*, esteticianul marxist maghiar precizează: „Totalitatea artistică reală a unei opere de artă se bizuie pe totalitatea plăsmuită a determinărilor sociale esențiale. De aceea, ea trebuie să se bizuie pe trăirea intensivă a procesului social." [1]

Abordată și în *Teoria romanului*, dialectica raportului dintre subiect și obiect este cercetată acum, cu precădere, din perspectiva atitudinilor pe care poate să le genereze. Față de realitate (obiect), subiectul poate avea o atitudine activă, subliniată de *trăirea intensivă* a procesului social, fapt care duce la realizarea unei literaturi cu o puternică amprentă realistă. Cînd scriitorul se comportă ca un simplu observator impasibil, riscurile deformării realității sau a convertirii acesteia într-o abstracțiune sînt permanente.

Ipostazele conștiinței scriitorului în raport cu realitatea sînt însă mult mai numeroase, iar consecințele sînt de asemenea extrem de diverse. În relația dintre subiect și obiect poate să apară o puternică hipertrofiere a eului, care se soldează cu o literatură subiectivă. Opera lui Hofmannsthal este elocventă în acest sens. Dar în același timp poate avea loc o hipertrofiere a obiectelor, al cărei rezultat este realizarea unui univers reificat, în maniera celui întîlnit în opera lui Alain Robbe-Grillet.

Concluzia pe care o formulează Georg Lukács pe marginea acestor observații este evidentă. Atît replierea excesivă în

[1] G. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin, Aufbau Verlag, 1953, p. 202.

subiect, cît şi revărsarea exagerată în *obiect* nu reprezintă atitudini conforme cu modul de realizare a literaturii realiste. Rezumîndu-şi observaţiile, autorul precizează că „...această bogăţie de relaţii constituie baza nu numai a sesizării obiectului în concreteţea lui întreagă, ci şi a desfăşurării autentice şi rodnice a subiectului, care devine purtătorul, organizatorul, coordonatorul obiectualităţii percepute în vederea creării unei lumi" [1].

Tulburarea raportului dintre subiect şi obiect este determinată de cauze diferite. Consecinţele rămîn relativ aceleaşi; deformarea unuia din termeni atrage şi pe celălalt în acelaşi joc distorsionant.

Stăruinţa deosebită a autorului asupra dialecticii acestui proces îi prilejuieşte rare ocazii de examinare a distorsiunilor ce apar pe planul discursului narativ. Doar în eseul *A povesti sau a descrie* relaţia dintre subiect şi obiect este urmărită prin consecinţele pe care le poate avea asupra discursului narativ.

Georg Lukács pleacă de la postulatul că romanul nu poate fi niciodată redus la arta descrierii de obiecte, prezentate într-o stare de autonomie faţă de conştiinţă. Raporturile interindividuale, ca şi relaţiile oamenilor cu lucrurile, nu pot fi reprezentate decît prin acţiuni, care sînt nucleele generatoare ale discursului narativ. După opinia autorului, naraţiunea este aceea care ierarhizează, în vreme ce descrierea are un caracter nivelator. Transferînd funcţiile celor două moduri de reconstituire a realităţii pe plan temporal, naraţiunea poate reconstitui trecutul, iar descrierea restrînge descrierea obiectelor într-un prezent continuu şi fals.

Considerente de acest gen îl determină pe Georg Lukács să privească naraţiunea ca o modalitate superioară de surprindere a relaţiilor dintre oameni, descrierea nivelatoare, dezafectată, fiind socotită ca un semn al dezumanizării artei.

Tipul acesta de formulare a unor judecăţi de valoare referitoare la anumite procedee literare sau la modul de constituire a relaţiei dintre subiect şi obiect, intră în demersul critic al autorului sub forma unor exemple ilustrative. Preferinţa esteticianului maghiar pentru opera lui Balzac sau

[1] G. Lukács, *Estetica*, I, p. 750.

Tolstoi și rezervele formulate față de Zola, apar ca o rezultantă a ierarhiei stabilite între narațiune și descriere. Considerarea noului roman francez ca o formă de dezumanizare a artei, nu ca un semn al reificării conștiinței invadate de lucruri, apare tot ca o urmare a unor premise teoretice, menite să stabilească inferioritatea descrierii.

Georg Lukács este tipul esteticianului marxist cu o solidă formație literară clasică. Studiile sale trimit spre Balzac, Goethe, Tolstoi, Gogol, Pușkin, Șolohov, C. F. Meyer, R. Rolland etc.

Referințele la prozatorii care revoluționaseră arta romanului la începutul secolului nostru (Proust, Joyce) sînt rare și puțin concludente. Aprecierea expresionismului german trădează o înțelegere simplificatoare a operelor unor mari scriitori.

Georg Lukács este un teoretician cu o mare capacitate speculativă și forță de abstractizare. *Estetica* sa este monumentul cel mai edificator în acest sens. Dar și atunci cînd demersul său critic vizează opera unui singur autor (Balzac sau Tolstoi), ea devine obiectul unui context de relații, în funcție de care este formulată o anumită judecată de valoare.

De aceea, adevărata față a lui Georg Lukács apare din studiile sale teoretice, nu din cele de critică aplicată.

Sistemul său estetic marxist este pînă astăzi cel mai coerent din epoca noastră. El reprezintă un permanent termen de referință sau punct de plecare pentru numeroșii săi discipoli. Sfera sa largă de iradiere demonstrează însăși validitatea și forța sa creatoare.

Ernst Fischer

Ca și Franz Mehring, esteticianul vienez Ernst Fischer și-a început activitatea ca publicist în presa de stînga. Dacă opera sa de poet și dramaturg nu l-a consacrat ca scriitor cu o anumită audiență publică, în schimb studiile sale de estetică și critică literară i-au adus un oarecare renume. Dintre acestea amintim *Poezie și poeți* (1953), *Necesitatea artei* (1959), *De la Grillparzer la Kafka* (1962), *Pro-*

blemele tinerei generații (1963) și *Spiritul epocii și literatura* (1964).

Pe calea deschisă de Georg Lukács, dar fără profunzimea și erudiția acestuia, Ernst Fischer se preocupă de originea artei, de modurile ei de dezvoltare prin configurarea unor ample curente ca romantismul, realismul, naturalismul, simbolismul etc. Spre deosebire de alți esteticieni marxiști, a căror atenție s-a îndreptat cu precădere asupra unor fenomene artistice clasice, Ernst Fischer examinează unele aspecte caracteristice ale literaturii din societatea de consum ca alienarea, reificarea, dezumanizarea, fragmentarea și descoperirea realității etc. În acest domeniu, observațiile sale se întîlnesc cu acelea desprinse din sociologia literară marxistă, cum sînt cele formulate de Lucien Goldmann.

Necesitatea artei reprezintă astfel tipul de operă eseistică în care autorul îmbină în mod programatic cercetarea diacronică cu cea sincronică. Preocuparea autorului pentru originile artei duce la o explicație dialectică și materialistă a primelor forme de creație, ca și la stabilirea relațiilor dintre acestea și alte tipuri de activitate ca jocul și magia. Faptul acesta îi permite esteticianului vienez să precizeze că arta a apărut ca un aspect specific al activității umane practice, dar că ea se definește, în primul rînd, ca o necesitate ontologică și socială a ființei umane. Prin însăși natura sa, omul tinde să ajungă prin artă la o anumită plenitudine, arta ca mijloc de comunicare permițînd o cunoaștere din ce în ce mai profundă a realității. „Arta este mijlocul indispensabil al fuziunii individului cu totalitatea. Ea reflectă capacitatea lui infinită de a se asocia, de a împărtăși experiențe și idei." [1]

Dar arta nu relevă doar resursele intelectuale și afective ale ființei umane. Ea are o funcționalitate specifică, corelată de autor cu însăși natura sa gnoseologică. Ernst Fischer se distanțează în mod evident de esteticienii care văd în artă un produs gratuit al spiritului, o finalitate fără scop. Demonstrația sa duce spre concluzia că arta este o necesitate socială, determinată în mod istoric. Așa se explică modificarea sensu-

[1] E. Fischer, *Necesitatea artei*, București, Editura Meridiane, 1968, p. 17.

lui său pe parcursul timpului. Între creator, operă și receptor se stabilește astfel un raport permanent de osmoză spirituală. „Arta dă posibilitate omului să înțeleagă realitatea ; ea îl ajută nu numai să o suporte, dar îi și mărește hotărîrea de a o face mai umană, mai demnă de neamul omenesc. *Arta este ea însăși o necesitate socială.*" [1]

Dacă opera de artă însumează atît o anumită experiență de ordin colectiv, cît și una individuală, aceasta înseamnă că între funcția generală cu care este investită creația artistică și intenționalitatea autorului nu există întotdeauna un plan armonios de coincidență. Antagonismele de acest gen capătă proporții mai mari odată cu împărțirea societății în clase, fenomen cu evidente repercusiuni asupra mesajului operei.

Decuparea firească a devenirii globale a literaturii în anumite curente cu trăsături caracteristice, duce la o critică socio-istorică explicativă, destinată parcă să „reabiliteze" toate mișcările literare de amploare în funcție de același criteriu. Protestul devine astfel unitatea de măsură a mesajului fiecărui curent. Direcționarea diferită a acestuia în interiorul fiecărei mișcări literare este însă adeseori eludată. „Romantismul a fost o mișcare de protest, de protest pasionat și contradictoriu, împotriva lumii capitaliste burgheze — lumea «iluziilor pierdute»" [2]

Din această perspectivă sînt apreciate poeziile lui Shelley, Byron și Novalis, povestirile fantastice ale lui Hoffmann, ca și studiile fraților Schlegel. Încercarea lui Ernst Fischer de reabilitare a romantismului german apare și ca o replică indirectă dată lui Heine și Franz Mehring, iar într-o anumită măsură și lui Georg Lukács. Romanticii germani, precizează autorul, spuneau *nu* realității sociale din timpul lor. Tot el recunoaște : „Negația simplă nu putea fi însă o atitudine artistică permanentă" [3]. În acest caz, explicația dată de esteticianul vienez capătă o evidentă coloratură psihologică. Replierea romanticilor în actul de negație s-ar datora faptului că nu descifrau în realitatea epocii nici un aspect pozitiv la

[1] *Op. cit.*, p. 57.
[2] *Op. cit.*, p. 63.
[3] *Op. cit.*, p. 68.

care să poată adera. În acest caz, negaţia romantică a căpătat un caracter protestatar.

Extinderea acestui mecanism de apreciere a mişcărilor literare ne lasă să întrevedem dorinţa lui Fischer de a căuta în fiecare fenomen artistic mai ales latura sa pozitivă. Unor manifestări excesive de respingere, el le răspunde cu comprehensiune binevoitoare foarte largă. Sensul conceptului de artă pentru artă este analizat la fel. De aceea judecăţile de valoare formulate de Fischer nu distonează prea mult faţă de modul în care Plehanov apreciase purismul artistic al şcolii romantice. Discutarea poeziei lui Baudelaire şi Mallarmé evită judecăţile negative, deoarece arta lor trădează o altă formă de protest. „Arta pentru artă, conclude Fischer, ...este şi ea un protest împotriva utilitarismului vulgar..." [1] Demonstraţia este coerentă, dar o anumită tendinţă de simplificare nu poate fi evitată. Oroarea lui Baudelaire faţă de realitatea epocii, revolta mută a lui Mallarmé semnificată de replierea în poezia pură, dispreţul negator al lui Stefan Georg faţă de lumea urîtă din jurul său, constituie tot atîtea forme de protest faţă de civilizaţia burgheză.

Din această perspectivă sînt evaluate şi explicate şi alte fenomene literare de ansamblu, ca naturalismul şi simbolismul. Dar cum arta este privită ca *mimesis*, autorul observă că *realitatea* are un coeficient tot mai restrîns de reprezentare în creaţia literară. Alienarea faţă de viaţă, reificarea universului înconjurător, reprezentarea lumii ca fragment etc., sînt apreciate, ca şi de Lukács, ca o tulburare a raportului firesc dintre subiect şi obiect. Fischer nu se mulţumeşte doar să emită această constatare. El explică mecanismul procesului de înstrăinare printr-o suită de cauze obiective, generate de societatea de consum. „Societatea industrială se caracterizează nu numai prin această *reificare* (*Verdinglichung*) a raporturilor sociale, ci şi printr-o diviziune a muncii şi o specializare mereu crescîndă. Omul, muncind în această societate, se fragmentează. Legătura sa cu totalitatea se pierde ; el devine o unealtă, accesoriul neînsemnat al unui aparat imens. Pe

[1] *Op. cit.*, p. 80.

măsură ce această diviziune a muncii fragmentează tot mai mult rolul omului, cîmpul viziunii lui se îngustează." [1]

Explicațiile furnizate de Ernst Fischer vizează în cele din urmă modul de înțelegere a literaturii moderne din societatea de consum. El nu mai privește romanele lui Kafka sau Alain Robbe-Grillet ca niște simptome ale dezumanizării artei, așa cum a făcut Lukács. Dacă arta este reflectare, atunci este firesc ca *Procesul* și *Castelul* lui Kafka sau *Omul fără însușiri* al lui Musil să reprezinte devenirea societății vremii, iar romanele lui Alain Robbe-Grillet și Nathalie Sarraute să conțină semnele unui univers reificat.

Premise socio-psihice de acest gen îi permit lui Ernst Fischer să găsească explicații complexe și convingătoare pentru unele fenomene spirituale generate de societatea de consum, ca nihilismul, fragmentarismul, dezumanizarea etc. Demn de reținut mi se pare de asemenea faptul că autorul nu stabilește judecăți mecanice de valoare între mesaj și operă. În felul acesta disocierile cu caracter dogmatic sînt evitate cu suplețe.

Dacă aplicarea criteriului sociologic în studierea devenirii literaturii duce la concluzii coerente, valide, în schimb considerațiile autorului despre *lume și limbajul poeziei, societatea și stilul, forma și experiența socială* reprezintă o aglomerare de locuri comune, firești în cărțile de popularizare, dar de o banalitate ce contrastează strident cu mersul înainte al cercetărilor de acest gen. Scriitura lui Ernst Fischer pendulează în permanență între enunțul erudit, acreditat de o largă informație și o manieră subtilă de interpretare și discursul publicistic, spontan, șocant, susținut mai mult de intuiție decît de amploarea argumentării. Cele două volume de eseuri, *Problemele tinerei generații* și *Spiritul epocii și literatura* sînt concepute într-un spirit publicistic.

Problema generațiilor este abordată de Fischer într-o altă manieră decît aceea în care fusese înțeleasă odinioară de Brunetière și acum de Roman Jakobson. Pentru Ernst Fischer tineretul este o problemă ce ține în primul rînd de biologic. [2] El reprezintă în același timp și o categorie socială. De fapt,

[1] *Op. cit.*, p. 95.

[2] E. Fischer, *Probleme der jungen Generation*, Viena, Europa-Verlag, 1963, p. 16.

esteticianul vienez își propune să demonstreze rolul pe care l-au deținut generațiile tinere în procesul de revoluționare a literaturii. De la eroul sensibil, creat de Goethe prin Werther, forța intempestivă pe care o adusese Byron în literatură, spiritul juvenil al lui Rimbaud, împins pînă la nihilism, explozia spirituală a expresionismului în artă și semnificația generației deziluzionate de război, Ernst Fischer schițează o istorie a generațiilor tinere ca o suită de forțe de unde au emanat marile înnoiri literare. Evident că nu se poate nega funcția novatoare deținută de generațiile tinere în istoria culturii. Dar nu se poate în același timp trece cu vederea faptul că ele nu au un caracter omogen. De la rezervele formulate de Thibaudet față de conceptul de generație pînă la considerațiile critice ale lui Roman Jakobson față de noțiunea de epocă, asistăm la o detașare față de unele criterii istorice neconcludente. În *Probleme de poetică* (1973), cunoscutul lingvist structuralist făcea următoarea precizare: „Noțiunea de sistem literar sincronic nu coincide cu noțiunea naivă de epocă, deoarece epoca nu este constituită numai din opere de artă apropiate în timp, ci și de opere atrase în orbita sistemului, provenite din literaturi străine sau epoci anterioare. Nu este suficient să catalogăm în mod indiferent fenomenele coexistente; ceea ce importă este semnificația lor ierarhică într-o epocă dată." [1]

Dacă noțiunea de generație în sine este puțin operantă în istoria literaturii, deoarece ea poate însuma scriitori cu mesaje și stiluri diferite, în schimb felul în care Ernst Fischer abordează problema realismului ni se pare demn de reținut. Eseul esteticianului vienez se înscrie într-o suită de discuții, dintre care unele duceau la dilatarea nelimitată a conceptului (Garaudy), iar altele tindeau să-l cantoneze la secolul trecut sau la anumite procedee literare tradiționale (Lukács), fapt care a stîrnit cunoscuta reacție a lui Brecht. Fischer apără un punct de vedere asemănător cu al lui Brecht. El consideră că realismul în literatură nu mai trebuie redus la o realitate exterioară, care este natura. „Realitatea în totali-

[1] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Du Seuil, 1973, p. 57.

tatea ei, precizează Fischer, cuprinde toate relațiile dintre subiect și obiect, nu numai cele trecute, ci și cele viitoare, nu numai evenimentele, ci și visele, trăirile, presimțirile, sentimentul, fantezia. În opera de artă, fantezia și realitatea sînt amestecate. Vrăjitoarele lui Shakespeare și Goya sînt mai reale decît țăranii și muncitorii idealizați în unele tablouri de gen." [1]

Integrînd în sfera realismului atît lumea exterioară cît și cea interioară, Ernst Fischer definește realismul ca o *atitudine* față de realitate, care se poate modifica pe parcursul timpului, nu ca o metodă închisă. Dacă poemele homerice și teatrul tragicilor greci sau opera lui Rabelais pot fi integrate în sfera realismului, autorul se întreba de ce nu s-ar putea proceda la fel și cu unele creații literare ale scriitorilor contemporani, care exprimă sensurile specifice ale timpului nostru, sensibil diferite de cele ale veacului trecut.

Meritul lui Fischer este acela de a fi conferit realismului caracterul unui *concept deschis,* dar nu nelimitat (Garaudy). În felul acesta, distincțiile cu care se poate opera în literatura contemporană au o mai mare viabilitate.

Cunoscător al filozofiei marxiste, familiarizat cu estetica lui Georg Lukács pe care îl continuă în anumite puncte de vedere, Ernst Fischer are meritul de a fi adus o mai mare și complexă comprehensiune pentru fenomenul literar contemporan decît unii dintre înaintașii săi.

Antonio Gramsci

Rezervat față de erudiția monstruoasă, lipsită de o axă fundamentală, Antonio Gramsci reprezintă el însuși în evoluția criticii sociologice marxiste una din personalitățile cele mai fascinante, a cărei cultură enciclopedică are însă o coloană axială de la care nu s-a abătut niciodată. Ea este reprezentată de caracterul militant al operei sale atît de diverse, filozofia, sociologia ca și critica literară avînd un plan

[1] E. Fischer, *Zeitgeist und Literatur,* Viena, Europa-Verlag, 1964, p. 74.

unic de convergență, configurat prin metoda materialist-dialectică a studiilor sale. La aceasta se adaugă apărarea ideii de socialism, conceput ca un sistem creator și militarea pentru valorile umaniste ale culturii.[1]

Antonio Gramsci este prin excelență un spirit polemic. Virulentă adeseori, arta pamfletului gramscian nu are însă niciodată căderi în gol, nu devine o simplă manipulare de cuvinte dure. Atît în eseurile de estetică filozofică, cît și în studiile de critică sau recenziile de mici dimensiuni, cunoscutul militant italian pentru socialism vehiculează o informație amplă, are referiri multiple la cultura vremii. Toate aceste informații sînt însă bine direcționate. Ele urmăresc demonstrații riguroase, menite să releve unele aspecte retrograde ale culturii italiene și să pună în lumină operele cu caracter umanist.

Chiar dacă punem în paranteză studiile filozofului marxist italian care, în contextul acestor preocupări, nu intră în sfera noastră directă de interes, trebuie să precizăm că critica sociologică gramsciană are o largă sferă de extindere asupra fenomenelor de civilizație și cultură, iar suportul său teoretic rămîne evident. Pe Gramsci îl interesează în aceeași măsură raportul dintre ideologie și grupările intelectuale, ca și problemele de metodologie a actului critic. Acest nucleu central al criticii sale sociologice se extinde asupra funcției artei, ca și asupra rolului literaturii în societatea de consum, unde însăși noțiunea de cultură populară poate căpăta o semnificație nouă.

Este elocvent faptul că Gramsci formulează cu multă vreme înainte de Goldmann teoria grupului social cu o viziune coerentă despre lume, într-o manieră mult mai clară decît cunoscutul sociolog francez. „Raportul dintre intelectuali și lumea producției nu e nemijlocit, cum se întîmplă în cazul grupurilor sociale fundamentale, ci e «mijlocit», în diferite grade, de întreaga țesătură socială, de complexul suprastructurilor, ai căror «funcționari» sînt tocmai intelectualii. Se poate măsura caracterul «organic» al diverselor pături intelectuale, legătura lor mai mult sau mai puțin strînsă cu un grup social

[1] Vezi J. Texier, *Gramsci*, Paris, Seghers, 1966.

fundamental, stabilind o gradație a funcțiilor și a suprastructurilor de jos în sus (de la baza structurală în sus)." [1]

Gramsci nu distinge doar categoria intelectualilor de tip urban care s-au format odată cu industria sau a acelora de tip rural, considerați mai «tradiționali». El ajunge pînă la precizarea unor grupuri mai restrînse, polarizate în jurul unor idei în interiorul claselor din care fac parte. Dar de aici pînă la ideea, exprimată cu alt prilej, din care rezultă că intelectualii „reprezintă pentru popor ceva detașat", că „nu se simt legați de popor" sau că „nu-l cunosc și nu-i simt nevoile, aspirațiile, sentimentele difuze" [2] are loc o generalizare exagerată, neacreditată de istoria culturii din cele mai multe țări. Statutul unor intelectuali catolici din Italia de odinioară nu poate fi considerat elocvent pentru atitudinea generală a creatorilor de artă, de aceea punctul de vedere exprimat de Gramsci odată cu formularea teoriei grupurilor ni se pare mult mai judicios decît o asemenea concluzie izolată.

Într-o măsură mult mai mare decît alți exponenți ai criticii sociologice, Gramsci pune un accent deosebit pe valoarea artistică a operei literare. El nu apreciază arta numai prin intenția autorului sau prin mesajul încorporat în text, ci prin validitatea artistică a sensului operei. De aceea nici conceptul de moment istorico-social nu i se pare autorului edificator pentru explicarea mesajului unui text decît pe planul referințelor de ordin moral sau politico-social pe care le însumează.

Critica sociologică preconizată de Gramsci nu este cantonată doar la acești indici informaționali. Critica literară autentică trebuie legată de o anumită filozofie a praxisului. Enunțat lapidar, acest program „trebuie să unească lupta pentru o cultură nouă, adică pentru un nou umanism, și critica moravurilor, a sentimentelor și concepțiilor despre lume cu critica estetică sau pur artistică, realizată cu fervoare pasionată, chiar sub forma sarcasmului..." [3]

[1] A. Gramsci, *Opere alese*, București, Editura Politică, 1969, p. 247.
[2] *Op. cit.*, p. 279.
[3] *Op. cit.*, p. 262.

În istoria culturii italiene, Gramsci consideră că De Sanctis, nu Croce, este tipul criticului literar autentic, care se sprijină pe filozofia praxisului.

Pornind de la aceste premise, filozoful italian observă în mod judicios că înnoirea artei, ridicarea ei pe noi trepte ale umanismului nu se poate realiza prin crearea artificială a unor artişti. Progresul artei este determinat de un context socio-istoric mai larg. Acesta poate facilita apariţia unor *„artişti posibili"* sau a unei *„arte posibile"*, dar nu are o funcţie determinatoare mecanică.

Relaţionată cu viziunea despre lume a societăţii, impregnată de mesajul unui grup sau al unei clase, creaţia literară nu este lipsită de un conţinut moral sau politic. Ea are desigur şi o funcţie propagandistică, văzută însă într-un mod mult mai complex decît în praxisul vieţii cotidiene. Toate aceste informaţii se susţin numai în măsura în care textul le implică în coeficientul estetic al operei. De aceea, Gramsci nu va ezita să afirme : „Arta e educatoare întrucît e artă, nu întrucît e «artă educatoare», pentru că în acest caz ea nu e nimic şi nimicul nu poate educa" [1].

Acelaşi mesaj şi aceeaşi epocă pot avea pe planul individual al creaţiei consecinţe deosebite. Gramsci distinge astfel în permanenţă pe artistul de talent de mîzgălitorul de hîrtie.

Relaţia dintre conţinut şi formă va fi abordată de gînditorul marxist italian dintr-un unghi de vedere dialectic. Gramsci relevă faptul că preocuparea pentru conţinut demonstrează interesul dominant pentru mesaj, iar uneori pentru finalitatea publică a operei, în vreme ce cantonarea excesivă în formă poate duce la vidarea artei de sens. Conţinutul pune în lumină un anumit fel de a gîndi, forma reprezintă datarea istorică a limbajului în timp. Practic, aceste două elemente ale operei de artă nu pot fi separate, deoarece se condiţionează reciproc, îmbogăţirea sau desăvîrşirea limbajului ducînd la sporirea debitului informaţional al conţinutului. Gramsci stăruie însă în mod justificat asupra faptului că atunci cînd se discută valoarea unei opere literare, aprecierea extraestetică a conţinutului sau a formei nu are nici o semni-

[1] *Op. cit.*, p. 263.

ficație. Indiferentă în sine, tehnica operei literare nu poate fi evaluată adecvat decît pe plan estetic.

Activitatea de critic literar, exercitată de Gramsci, nu rămîne cantonată pe planul general al ideilor culturale sau filozofice. Ea capătă o aplicație directă, în spiritul programului enunțat, principiile teoretice fiind astfel corelate cu praxisul. Studiul despre *Teatrul lui Pirandello*, de pildă, este fundamentat pe dialectica, ideologia, personalitatea artistică a autorului și comentariile criticilor despre opera sa.

Gramsci este un spirit riguros. Năzuința sa de a înscrie opera unui scriitor în sfera unei axiologii naționale rămîne mereu evidentă. Judecata de valoare asupra teatrului pirandellian este enunțată de la început: „Mi se pare că importanța lui Pirandello este mai degrabă de ordin intelectual și moral, adică cultural, decît artistic" [1].

Șocantă la început, o asemenea apreciere este demonstrată cu o mare stringență logică. În opera pirandelliană domină spiritul sicilian, depășirea tradiției face însă din acest scriitor nu numai o valoare națională, ci una de rang european. Dimensiunea europeană a scriitorului este însă relevată mai ales prin elementele dialectale ale operei sale.

Coerent, punctul de vedere exprimat de Gramsci pe marginea operei lui Pirandello, nu ni se pare suficient de convingător, cu atît mai mult cu cît abordarea sa parțială nu este cea mai elocventă pentru dramaturgia sa. Gramsci nu stăruie însă asupra modernității spiritului pirandellian, nici asupra caracterului polemic al scrierilor sale. Atenția sa este centrată asupra relației dintre coloritul local și rezonanța europeană a unei opere care a beneficiat la timpul său de o largă audiență.

Gramsci nu aspiră spre un examen critic total al textului literar. El este prin excelență un spirit polemic. Obiecțiile sale vizează manifestări ideologice retrograde, excese ale spiritului critic catolic, fenomene ce trădează nihilismul filozofic sau negativismul exacerbat pe plan literar. Eseul său *Nepoții părintelui Bresciani* este compus din niște fișe structurate

[1] A. Gramsci, *Scrieri alese*, București, Editura UNIVERS, 1973, p. 8.

după metoda enunţurilor din dicţionarele literare. Dacă Bresciani Borsa fusese un campion iezuit al luptei împotriva spiritului liberal, *brescianismul* reprezintă modul în care acest spirit se manifestă în proza italiană din timpul său. Enunţurile autorului sînt laconice şi vizează obiective precise. Stilul este polemic şi dur, iar obiectivul demersului critic se întemeiază pe un decupaj esenţializat din opera unui autor. De aceea, referinţele la prozatorii atinşi de brescianism sînt puţine, dar ele focalizează acea zonă nevralgică a autorului discutat. *Viaţa lui Cavour* realizată de Alfredo Panzini este comentată într-un stil polemic cu autentice valenţe literare. „Imbecilitatea şi incapacitatea lui Panzini faţă de istorie sînt incomensurabile : scrisul său este un simplu joc infantil de cuvinte, înveşmîntat într-un soi de ironie tîmpă care ar trebui să te facă să crezi în cine ştie ce profunzimi ca acelea pe care unii ţărani le exprimă în felul lor naiv de a vorbi. Un Bertoldo istoric ! În realitate, este un caraghios care vrea să facă pe Machiavelli în papuci şi nu în ţinută de gală“ [1].

Evident că asemenea explozii polemice nu suplinesc argumentele. Ele reprezintă, de obicei, corolarul unei demonstraţii exprimat în această manieră dură, necruţătoare.

Giovanni Papini este supus aceluiaşi tratament. În acest caz nu mai sînt folosite citate copioase din operă, ci aprecieri ale criticilor sau mici pasaje care trădează nonconformismul programatic al autorului sau contrazicerile sale de la o perioadă la alta. Expresii ca „diletantism moral“, „lătrăturile din primele pagini“, „behăiturile din ultimele“ etc., relevă o luptă acerbă de idei în care nu se mai poate face economie de nici un fel de argumente. La Papini, „catolicismul este un costum de clovn“ [2] ; Goffredo Bellonci este „o adevărată caricatură a gazetăriei literare“ [3], iar Curzio Malaparte se caracterizează printr-un „arivism sălbatic, o nemăsurată vanitate şi un snobism cameleonic“ [4]. Cînd aprecierea este globală, cum e aceea care îi vizează pe futurişti, limbajul critic

[1] *Op. cit.*, p. 30.
[2] *Op. cit.*, p. 42.
[3] *Op. cit.*, p. 47.
[4] *Op. cit.*, p. 49.

rămîne la fel de frust și elocvent: „Un grup de școlari, care au fugit dintr-un colegiu de iezuiți, au făcut un pic de tărăboi în pădurea vecină și au fost readuși sub cîrja episcopală de către pădurar“ [1].

Strălucirea lui Gramsci, profunzimea dialecticii sale, ca și marea capacitate de abstractizare sporesc sensibil în eseurile sale de filozofie a culturii. Discutarea problemei traductibilității limbajelor științifice și filozofice nu reprezintă o simplă chestiune de transpunere dintr-un stil în altul. Dacă doi savanți formați în arii diferite de cultură comunică adevăruri aparent deosebite, dar care pot fi transpuse dintr-un plan în altul, la fel se întîmplă și cu ciclurile naționale de civilizație, care prin reductibilitate lasă să se întrevadă trăsăturile lor comune. Constatarea rămîne valabilă și pentru fenomenele literare, ca și pentru analogia dintre acestea și grupurile sociale al căror spirit îl exprimă. Problema traductibilității limbajelor deschide o cale fertilă de studiere a relațiilor dintre culturile naționale și dintre curentele artistice de amploare internațională.

Gramsci este tipul intelectualului care enunță idei de o mare profunzime, deschide zone de cercetare, oferă sugestii care nu sînt urmărite pînă la capăt.

Spirit raționalist, asemănător cu gînditorii din epoca luminilor, Gramsci n-a avut însă nici timpul, nici condițiile în care să poată urmări un demers intelectual pînă la capăt. El este victima unei existențe dure, un complex proiect neterminat, în urma căruia a rămas un traseu luminos, o deschidere spre zone și aspecte ale culturii neelucidate nici astăzi pînă la capăt.

Lucien Goldmann

Dacă critica sociologică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea pune accentul cu precădere pe relația autor—epocă—societate, configurată prin unii factori genetici ca mediul—momentul—rasa (Taine), sau pe unele date biografice indivi-

[1] *Op. cit.*, p. 53.

duale (Brandes, Sainte-Beuve, Gherea), în ultimele decenii ale veacului nostru, influența filozofiei marxiste asupra cercetărilor de sociologie a culturii a făcut ca atît problema procesului de creație, cît și a mesajului specific fiecărei opere literare, să fie abordate dintr-o perspectivă mult mai complexă.

O contribuție substanțială pe acest plan a avut criticul și sociologul francez Lucien Goldmann. Concepția goldmanniană despre relația dintre cultură și societate s-a cristalizat printr-o însumare continuă de idei desprinse atît din gîndirea hegeliană, cît și din filozofia marxistă și estetica lui G. Lukács. Dacă acestea sînt premisele fundamentale pe care este fundamentată opera sa, nu se poate trece însă cu vederea modul în care metodologia critică goldmanniană s-a definit printr-o permanentă raportare la fenomenologie, existențialism și psihanaliza de factură freudiană. Lucien Goldmann pleacă de la ideea că actul de creație este expresia unui comportament uman semnificativ. El poate să fie explicat prin anumite legi genetice, valabile și pentru alte tipuri de comportament. Adept al metodei dialectice, autorul precizează că aceasta este „întotdeauna genetică și, cum orice realitate umană este materială și psihică în același timp, studiul genetic al unui fapt uman implică întotdeauna și în aceeași măsură istoria sa materială și istoria doctrinelor care o privesc" [1].

Elementele componente ale metodei de cercetare, recomandate de Lucien Goldmann, își capătă valoarea specifică numai în măsura în care este cunoscut locul pe care autorul îl acordă colectivității în modelarea unei viziuni coerente despre lume, evidentă în operele de artă sau de filozofie. După opinia sa, scriitorii cei mai *reprezentativi* sînt aceia care exprimă o viziune despre lume, apropiată în cea mai mare măsură de conștiința unei clase. Autorul nu neagă *independența relativă* a individului în raport cu grupul social din care face parte. Faptul că între viziunea individului despre lume și aceea a grupului nu există o echivalență totală se explică fie prin receptivitatea față de unele idei ce aparțin altui grup, fie

[1] L. Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, p. 63.

prin lărgirea limitelor reale ale conștiinței, datorită orizontului general de cunoaștere, existent într-o anumită epocă. Dar aceasta nu înlătură acțiunea grupului asupra propriei sale gîndiri, cît și asupra altora. Ea este considerată ca un fenomen *permanent.*

Relațiile de interdependență sînt însă sensibil amendate de autor printr-o altă precizare din care rezultă că „orice grup social constituie un *subiect transindividual* a cărui acțiune tinde să rezolve un număr mai mare sau mai mic de probleme, adică să transforme realitatea într-un sens mai favorabil aspirațiilor și nevoilor sale, înțelegînd că orice individ face parte dintr-un anumit număr de grupuri sociale, ceea ce înseamnă un anumit număr de subiecte transindividuale" [1].

În funcție de aceste principii, opera literară nu mai este considerată de Lucien Goldmann ca o creație individuală, ci ca o „creație colectivă a unui subiect transindividual privilegiat" [2]. Dar cum noțiunea de grup apare în opera criticului francez într-o accepțiune destul de elastică, individul ca receptor de idei poate intra, prin conștiința sa despre lume, în relație cu mai multe grupuri. Noțiunea de *individualitate* semnifică, în acest caz, nu numai o depășire a unui *eu creator,* ci și conexiunea mai largă a acestuia cu modul general de gîndire dintr-o anumită epocă. Lucien Goldmann este conștient de acest lucru. De aceea, mărturisește că cele mai multe conștiințe individuale sînt foarte greu de studiat în raport cu unele opere, deoarece reprezintă un amestec dificil de detectat. În orice caz, sarcina sociologului literar este mult mai simplă cînd viziunea despre lume a individului creator și a grupului apare ca un fenomen de coincidență. Dar și atunci ar trebui pusă în lumină prin toate datele sale specifice. Pe acest plan apar cele mai multe deosebiri de puncte de vedere față de diferite școli care încearcă să explice opera doar prin datele biografiei individuale și, mai cu seamă, prin unele etape ale acesteia. Lucien Goldmann reține astfel faptul că „determinismul pozitivist sau ratio-

[1] *Op. cit.*, p. 158.
[2] *Op. cit.*, p. 160.

nalist explică realitatea prin trecut, în vreme ce structuralismul fenomenologic tinde să o explice în primul rînd şi chiar în exclusivitate prin prezent" [1]. Dar aceasta nu este totul. Şi în cazul cînd unii critici, ca Sartre, de pildă, explică opera ca o *intenţie*, ca o *proiecţie spre viitor*, Lucien Goldmann consideră acest factor puţin elocvent pentru semnificaţia globală a creaţiei literare. Explicaţiile cantonate la experienţa individuală a autorului, fie că sînt formulate de psihanalişti, fie că vin din partea fenomenologilor, i se par criticului francez nesatisfăcătoare : „Opera creatoare este nu numai deopotrivă opera cea mai personală şi cea mai socială, dar ea este cea mai personală, tocmai pentru că este cea mai socială şi invers" [2].

Metoda genetică de factură sociologică adoptată de Lucien Goldmann duce la cristalizarea unui gen specific de *critică analogică*, ale cărei avantaje şi neajunsuri nu pot fi trecute cu vederea. Fidel metodei sale, criticul francez caută în opera literară datele unei structuri mentale care se relevă atît la nivelul individului, cît şi la acela al grupului. Omologia dintre acestea nu este însă relevată prin informaţii conţinutistice, oferite de text, ci prin relaţia dintre cele două viziuni globale asupra lumii, cercetate în funcţie de această schemă metodologică : „În realitate, relaţia dintre grupul creator şi operă se prezintă, de cele mai multe ori, după modelul următor : grupul constituie un proces de structurare care elaborează în conştiinţa membrilor săi tendinţe afective, intelectuale şi practice în căutarea unui răspuns coerent problemelor puse de relaţiile lor cu natura şi de relaţiile lor interumane" [3].

Dacă anumite categorii mentale există în cadrul grupului doar ca o *tendinţă* spre o anumită coerenţă, denumită de autor *viziune asupra lumii*, el recunoaşte că aceasta nu capătă o unitate deplină decît datorită marilor scriitori al căror

[1] L. Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, p. 232.
[2] *Op. cit.*, p. 240.
[3] L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 218—219.

univers imaginar se suprapune peste acela al grupului. Opera nu apare astfel doar ca un proces de reflectare a unei realități sociale, ci ca un *element constitutiv* al acesteia. Lucien Goldmann nu ezită să formuleze în funcție de acest criteriu și unele judecăți de valoare, caracterul mediocru al unui text sau statutul său de excepție rezultînd din claritatea cu care exprimă viziunea grupului, adusă în starea de coerență maximă. În acest sens, autorul consideră că singura critică valabilă este aceea „care pune opera în relație cu o viziune a lumii exprimată în concepte, adică cu o filozofie (bineînțeles că criticul nu este deloc obligat el însuși să accepte această filozofie)" [1].

Structuralismul genetic conceput de Lucien Goldmann pleacă astfel de la viziunea emanată de operă, integrată într-o altă viziune globală mai largă, specifică unui grup căruia îi aparține viziunea-matcă. Demersul structuralist poate reface traiectul invers, pornind de la structură-matcă, pentru a degaja în cele din urmă sensurile operei. Cele două trepte ale metodologiei genetice, enunțate de criticul francez, se bazează pe *comprehensiune și explicare. Comprehensiunea* are în vedere doar detectarea sensurilor operei ; *explicarea* presupune integrarea acesteia într-o structură mai cuprinzătoare, destinată să releve omologia dintre universul imaginar și cel real dintr-o anumită epocă. În felul acesta are loc o *decupare* a obiectului, care este opera literară desprinsă dintr-o realitate eterogenă, nediferențiată și detectarea elementelor sale esențiale. După aceasta se produce actul de inserție în *structura-matcă*, aptă să ducă la explicarea cît mai riguroasă a operei. Lucien Goldmann afirmă că „...orice studiu serios comprehensiv și explicativ al unei structuri literare sau sociale trebuie să se situeze în mod obligatoriu în două planuri diferite, acela al descrierii comprehensive cît mai exacte a structurii obiectului ales și acela al descrierii, prescurtate și generale, a structurii care îl înglobează nemijlocit, pe care nu

[1] L. Goldmann, *Sciences humaines et philosophie*, p. 160.

am putea-o explica, la rîndu-i, fără a schimba prin aceasta însuşi obiectul studiului" [1].

Exemplele pe care le oferă criticul francez pentru ilustrarea metodei sale sînt relativ restrînse, dar ilustrative. Sublinierea structurii tragice a *Cugetărilor* lui Pascal şi a teatrului racinian reprezintă un act de comprehensiune. Relaţionarea viziunii tragice din aceste opere cu jansenismul extremist constituie o explicare integratoare într-o structură mai largă, care trimite spre alta şi mai cuprinzătoare, reprezentată de *noblesse de robe*.

Modalităţile în care Lucien Goldmann se apropie de operele literare sînt diferite. În studiul despre *Structura tragediei raciniene*, criticul francez relevă elementele componente ale viziunii tragice prin relaţia dintre *divinitate, om* şi *lume*, menită, la rîndul său, să reliefeze caracterul insolubil al conflictului în care sînt angajate personajele dramaturgului francez. Studiul amintit pleacă de la un postulat (viziunea tragică), se bazează pe un decupaj de texte raciniene realizat în mod arbitrar, pentru a acredita o idee anunţată de la început.

Dacă în *Structura tragediei raciniene* Lucien Goldmann pune accentul pe actul de *comprehensiune* a operei, în *Introducerea în problemele unei sociologii a romanului*, atenţia criticului se deplasează pe procesul de *explicare*. De aceea, datele despre evoluţia formelor romaneşti sînt sărace şi banale, ca şi în eseul despre *Noul roman şi realitate*, în vreme ce informaţiile despre *structura-matcă* sînt excesive şi corelate, adeseori, artificial cu noile tipuri de scrieri în proză.

Opera lui Lucien Goldmann pune în lumină feţele multiple ale unui erudit sociolog şi filozof al culturii. Virtuţile sale de critic literar rămîn mediocre. Ca sociolog al literaturii, Lucien Goldmann are meritul de a fi atestat într-o manieră mai convingătoare unele afirmaţii cunoscute despre scriitorii clasici şi moderni. Ca critic, gînditorul francez dornic să degaje anumite *structuri imanente* ale operei literare, rămîne

[1] L. Goldmann, *Sociologia literaturii*, Bucureşti, Editura Politică, 1972, p. 150.

mereu la periferia textului conceput ca o valoare artistică, destinată să fie relevată.

La Lucien Goldmann este mai importantă metoda decît rezultatele obținute. Cînd continuatorii săi se vor elibera de povara unei *lecturi analogice*, cu o tentă deterministă, ce trimite în ultimă instanță tot spre anumite chei biografice, critica sociologică de derivație goldmanniană va izbuti poate să proiecteze o lumină inedită asupra operelor literare și a creatorilor lor.

EXISTENȚIALISMUL ȘI CRITICA LITERARĂ

Jean-Paul Sartre

Odată cu J.-P. Sartre, critica filozofică, aliată cu alte sisteme de investigare a existenței și a valorilor create de ființa umană, capătă semnificații noi în secolul în care trăim.

Dar pentru a depăși stadiul unor delimitări necesare, trebuie să precizăm de la început că de mai bine de un veac, critica filozofică a fost învestită cu două sensuri fundamentale, demne de luat în considerație. Se poate astfel vorbi de tenta filozofică a demersului intelectual spre opera literară atunci cînd criticul caută să detecteze în mod programatic viziunea despre lume implicată în text. Dar critica filozofică își capătă semnificația sa integrală abia atunci cînd un autor înscrie opera investigată într-un sistem de gîndire exterior ei, explicînd-o în funcție de criteriile acestui sistem prestabilit.

Este evident că și într-un caz și în altul, critica filozofică are un puternic substrat ideologic, ce presupune o fermă angajare. Faptul că această ideologie iese pe prim-plan sau este subsumată discursului critic constituie o chestiune de pondere a conceptelor aplicate asupra obiectului criticat sau de adecvare mai generoasă a metodei apriorice la acesta. Dar acest raport își păstrează, pînă la o anumită limită (apropierea sau distanța de operă), valabilitatea pentru orice critică bazată pe un sistem, fie că este vorba de critica sociologică sau psihanalitică, fie că este vorba de cea fenomenologică sau de psihocritică.

Excesele determinate de orice sistem aprioric pot produce o îndepărtare de specificitatea textului literar, soldată cu o distorsiune a sensurilor acestuia.

Exagerările de acest gen i-au determinat pe exponenții unora dintre direcțiile criticii actuale să ceară scoaterea actului critic de sub tutela oricărei ideologii, trecînd peste faptul elementar că însăși opera literară se constituie în primul rînd ca un *proiect ideologic*, exprimat prin cuvînt.

Dorind să detașeze critica de orice raport teoretic străin de opera analizată, Robert Kanters scrie : „Literatura este, probabil, cel mai lung și cel mai bogat discurs pe care spiritul uman și l-a putut adresa lui însuși ; arta criticii este de a face acest discurs să vorbească“ [1].

Pentru realizarea acestui deziderat, criticul francez propune o *dezideologizare* a criticii, o dezangajare totală față de orice sistem filozofic sau profesiune personală de credință, convertită în sistem. „Acest lucru, scrie el, presupune absența totală a prejudecăților teoretice... de fiecare dată cînd critica s-a sprijinit pe un sistem filozofic determinat, fie acela al lui Aristotel, fie acela al lui Taine, fie o mare teorie mai mult sau mai puțin științifică, ca aceea a lui Marx sau Freud, iar mîine poate aceea a lui Lévi-Strauss, ea se condamnă să valoreze ca critică atît cît valorează această filozofie sau această teorie, și chiar mai puțin, pentru că transpunerea și aplicarea sînt întotdeauna aproximative.“ [2]

Prima nedumerire, rezultată din observațiile lui Robert Kanters, este suscitată de întrebarea cum poate profita criticul literar de achiziția de idei din alte științe umane (principiu acceptat de autor), atîta vreme cît i se interzice orice tentativă de alianță cu un sistem de gîndire. În al doilea rînd, ni se pare dificil să acceptăm raportul de egalitate sau echivalență, inferioritate etc., dintre un sistem filozofic și sistemul critic derivat din acesta. Ce relație directă de valoare se poate stabili între filozofia aristotelică și *Arta poetică* a lui Boileau, pozitivismul scientist și critica lui Taine, gîndirea bergsoniană și critica lui Thibaudet etc. ?

Faptul acesta devine cu atît mai evident cu cît aceeași sursă filozofică poate alimenta o școală critică cu valori diferite. Din filozofia marxistă derivă sistemul critic al lui Mehring, Gramsci, Lukács și Goldmann. Rezultatele la care aceștia au ajuns sînt însă net diferite. Psihanaliza stă la baza studiilor lui Freud, Marie Bonaparte, Charles Mauron, Jacques Lacan etc., dar sistemele lor sînt de asemenea net diferențiate.

[1] Apud S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 179.
[2] *Op. cit.*, pp. 179—180.

O ideologie nu omogenizează în mod fatal modul de gîndire. Adecvată la obiecte diferite, ea poate deveni o sursă de diferenţe. O filozofie care îl angajează şi pe mediatorul ei (criticul) şi opera pe calea unui anumit demers intelectual nu duce în mod inevitabil la o lectură deformantă a textului. De aceea credem că S. Doubrovsky are dreptate atunci cînd afirmă că „o reflecţie aprofundată asupra literaturii este de ordin filozofic sau nu este nimic" [1].

Constituindu-se şi ea ca un discurs asupra unui alt discurs, critica filozofică îşi cîştigă valoarea sa reală pe măsura adecvării la obiect, a abordării textului prin acele semnificaţii valorizante de prim-plan.

Trecerea de la sistemul filozofic la cel critic poate fi opera aceluiaşi autor, dar poate aparţine şi altuia, care a aderat la un anumit sistem. Critica fenomenologică practicată de Heidegger în eseurile sale este o rezultantă directă din propriul sistem. Sartre concepe critica literară ca o parte integrantă a modului său de gîndire, menit să valorizeze obiectele sau actele de comportament din diverse unghiuri de vedere. J.-P. Sartre este tipul filozofului care şi-a construit anumite principii şi concepte cu o largă rază de aplicare. Justificate în primul rînd pe plan filozofic, concepte ca acelea de libertate, opţiune, responsabilitate, situaţie, angajare, în sine, pentru sine etc., îşi găsesc o vastă sferă de aplicare atît în domeniul eticii şi al psihanalizei existenţiale cît şi în acela al fenomenologiei actului imaginar sau în critica literară. Coerenţa sistemului filozofic sartrian este verificată tocmai prin acest larg şi variat spaţiu de aplicare în ştiinţele umane. J.-P. Sartre pleacă de la premisa că „o filozofie se constituie pentru a da expresia sa mişcării generale a societăţii ; şi atîta vreme cît trăieşte, ea serveşte contemporanilor drept mediu cultural" [2].

Dar pentru aceasta, gînditorul francez nu pleacă de la anumite concepte constituite, cu caracter aprioric. Enunţul său programatic este limpede : „trebuie găsită metoda şi

[1] *Op. cit.*, p. 182.
[2] J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1967, p. 7.

constituită științа“ [1]. J.-P. Sartre este astfel preocupat într-o manieră aproape obsedantă de probleme de metodă. Înțelegerea oricăror fenomene sau acțiuni presupune o descriere explicativă, o situare a lor într-un anumit context. Dar această *situare* nu se poate limita la o simplă înscriere a unor fapte într-un lanț cauzal cu caracter general. Sistemul unor corespondențe universale de asemenea nu poate duce la înțelegerea specificității unui grup uman.

Gînditorul francez nu neagă importanța pe care o dețin unii factori exteriori în formarea unor decizii ale grupului uman sau ale individului. El remarcă însă semnificația acelor *forțe mediatoare* care nu pot fi trecute cu vederea : „la nivelul raporturilor de producție și la acela al structurilor politico-sociale, persoana singură este condiționată prin *relațiile sale umane* [2].

Studiul unor curente de idei sau al evoluției personalității creatoare a unui om de litere trebuie astfel situat într-un context socio-cultural ca *„un tot concret dinamic“* [3].

Recurența unor fenomene este un criteriu de apreciere a lor. Omul ca factor creator apare și el situat ca un *proiect* între trecut și viitor, deci între două momente obiective ale istoriei. Biografia scriitorului se înscrie și ea în această devenire, copilăria unui om de litere fiind un *trecut* proiectat în *viitor*. În raportul dintre *biografie* și *creație*, opera este întotdeauna mai completă, mai totală decît viața sa : „Viața este luminată de operă ca o realitate a cărei determinare totală se găsește în afara ei, în același timp în condițiile care o produc și în creația artistică, ce o desăvîrșește, *o completează exprimînd-o.*“ [4]

Cercetarea structurii spirituale a ființei umane nu trebuie însă realizată numai la nivelul faptelor conștiente, care intră în mod evident în anumite acte de decizie. Adept al psihanalizei existențiale, J.-P. Sartre investighează conștiința poziți-

[1] *Op. cit.*, p. 51.
[2] *Op. cit.*, p. 93.
[3] *Op. cit.*, p. 97.
[4] *Op. cit.*, pp. 197—198.

nală a omului de litere prin toți factorii care pot duce la configurarea sa.

Detașînd psihanaliza de mitologia creată în jurul său de Freud și Jung, filozoful francez afirmă: „Astăzi, numai psihanaliza permite studierea în adîncime a demersului prin care un copil, în întuneric, bîjbîind, va încerca să joace, fără să înțeleagă, rolul personajului social pe care adulții i-l impun; numai ea singură ne va arăta dacă el se sufocă în rolul său, dacă încearcă să evadeze sau îl asimilează în întregime. Numai ea ne permite să regăsim omul întreg în adult, deci nu numai determinările sale prezente, dar și ponderea istoriei sale." [1]

J.-P. Sartre nu reduce semnificația factorilor socio-economici în determinarea deciziilor umane, așa cum nu eludează nici rolul unor mari evenimente în formarea personalității. El afirmă însă: „Trebuie mers mai departe și examinat, în fiecare caz, rolul individului în evenimentul istoric. Căci acest rol nu este definit odată pentru totdeauna: structura grupurilor considerate îl determină în fiecare împrejurare." [2]

Metodologia sartriană rămîne astfel deschisă spre cele mai diverse ramuri ale științelor umane. Dorind să evite explicațiile mecaniciste de transpunere îndepărtată a unui plan de fenomene în altul, J.-P. Sartre subliniază rolul fundamental al conștiinței ca factor mediator între act și realitate. Raportată la lucruri și evenimente, conștiința este aceea ce le învestește pe toate cu sens, le scoate din neant.

Căile care îl duc pe J.-P. Sartre spre studiul creației literare sînt multiple. La un moment dat, autorul stăruie asupra mecanismului actului imaginar pentru a ajunge la examinarea actului specific de creație. Cartea sa *Imaginarul* (1940) este elocventă în acest sens. Modul de angajare nu este de asemenea studiat doar pe plan etic și filozofic ca în *Ființa și neantul* (1943). Culegerea de eseuri, *Ce este literatura* (1947), reprezintă un act complex de meditație asupra funcției literaturii, ca și asupra receptării operei literare, mediată de actul de lectură.

[1] *Op. cit.*, pp. 85—86.
[2] *Op. cit.*, p. 181.

Monografiile sale despre Baudelaire (1947) și Jean Genet (*Saint-Genet, comédien et martyr* — 1952) ca și aceea despre Flaubert (*L'Idiot de la famille* — 1971), constituie o altă dovadă de ordin practic a raportului dintre biografie și operă.

J.-P. Sartre este un spirit proteic care își acreditează metoda prin cele mai diverse domenii de cercetare. De la fenomenologia actului imaginar pînă la psihanaliza existențială aplicată asupra biografiei și operelor unor scriitori, orice contact cu creația literară relevă un nou unghi de vedere.

În *Imaginar*, raportul dintre conștiință și existență este formulat în termeni foarte apropiați de filozofia marxistă. Filozoful francez pleacă de la premisa că „orice conștiință este conștiința a ceva" [1]. Raportul acesta este formulat în așa manieră încît între obiect și conștiință nu apare nici un decalaj. Obiectul nu precede intenția, iar conștiința nu precede obiectul, deoarece intenția se relevă doar pe măsură ce se realizează.

Vizînd structura actului de creație, J.-P. Sartre face o distincție firească între conștiința aperceptivă și conștiința imaginatoare. Prima presupune existența unui obiect, perceput succesiv pentru a i se cunoaște toate trăsăturile caracteristice. Cea de-a doua se caracterizează prin spontaneitate și spirit creator. Ea poate stabili raporturi cu lucrurile absente prin reprezentare, pe baza unui anumit *analogon*, care capătă semnificație în funcție de o anumită intenție și unele cunoștințe anterioare. J.-P. Sartre definește astfel imaginea ca „un act ce vizează un obiect absent sau inexistent în corporalitatea sa, traversînd un anumit conținut fizic și psihic care nu apare în mod direct, ci cu titlu analogic de reprezentant al obiectului vizat" [2].

O altă caracteristică a conștiinței imaginatoare rezultă din faptul că un obiect oarecare poate deveni absent, chiar și atunci cînd este prezent. În felul acesta se poate ajunge la o *irealizare a obiectului* datorită funcțiilor imaginației creatoare.

J.-P. Sartre precizează de asemenea că între imagine și gîndire nu există relații de opoziție, ci raporturi care trimit

[1] J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, Idées, 1966, p. 28.
[2] *Op. cit.*, p. 45.

de la specie la gen. Gîndirea poate fi imaginativă prin însăşi capacitatea sa intuitivă. În această ipostază năzuieşte să *vadă* obiectele. Obiectele imaginare nu pot fi însă posedate prin *privire*, deoarece însăşi conştiinţa este aceea care le *irealizează*. Date fiind aceste considerente, J.-P. Sartre compară actul imaginar cu actul magic. El este „o incantaţie destinată să facă să apară obiectul la care ne gîndim sau lucrul dorit, în aşa fel încît să putem pune stăpînire pe el. Există întotdeauna în acest act ceva imperios şi infantil, un refuz de-a ţine cont de distanţă şi dificultăţi." [1]

Obiectele imaginare pot fi văzute simultan din mai multe perspective. Ele sînt pasive şi presupun nu numai propria lor irealizare, ci şi pe aceea a fiinţei care le imaginează.

Printre atributele conştiinţei imaginatoare, J.-P. Sartre semnalează şi funcţia de extrapolare a obiectelor din timpul şi spaţiul lor real. Pe această cale, spaţiul poate deveni difuz, iar timpul poate fi comprimat sau extins, deosebindu-se astfel de durata reală. Procesul acesta poate ajunge pînă la anularea totală a timpului şi spaţiului. Aşa se explică de ce obiectele imaginare pot deveni ambigue, avînd în acelaşi timp proprietatea de a provoca o stare de anxietate.

După ce clarifică procesul general al actului imaginar, J.-P. Sartre transferă acelaşi mod de analiză a relaţiei dintre conştiinţă şi obiecte pe planul creaţiei artistice. Un tablou, de pildă, poate fi perceput ca un obiect oarecare, prin elementele lui componente, ca rama, pînza, culorile etc. Acelaşi tablou devine însă un obiect estetic printr-un proces de irealizare, tabloul căpătînd în această ipostază caracterul unui *analogon* al realităţii. Acelaşi proces rămîne, desigur, valabil şi pentru literatură, cînd cuvîntul devine sensul analogonului verbal.

Cercetînd apoi structura contemplaţiei estetice, J.-P. Sartre ajunge la concluzia că la baza ei stă acelaşi mecanism psihologic: „Contemplaţia estetică este un vis provocat, iar trecerea la realitate reprezintă o autentică trezire" [2].

[1] *Op. cit.*, p. 239.
[2] *Op. cit.*, p. 371.

Pentru a sesiza valoarea estetică a operei literare, criticul traversează și el același proces de irealizare a creației literare. Din păcate, ponderea acestei cărți cade pe fenomenologia actului imaginar, în general, iar considerațiile despre actul de creație și receptare a operei literare sînt extrem de reduse.

Nu este însă mai puțin adevărat că fenomenologia imaginarului, așa cum era ea concepută de J.-P. Sartre, a fost infirmată în mare măsură de alte cercetări ulterioare.

Concluziile desprinse din analiza fenomenologică a procesului imaginar stau la baza culegerii de eseuri *Ce este literatura.* Ele sînt transformate în criterii de demonstrare a specificității fiecărei arte. Într-un anume fel, se poate spune că J.-P. Sartre reia pe baze noi în *Ce este literatura* cunoscuta dezbatere începută, de multă vreme, de Lessing în *Laocoon.* Situată într-un context social-istoric nou, plasată sub semnul unei alte concepții despre lume, discuția angajată de J.-P. Sartre în 1947, cînd partizanii purismului estetic încep să iasă din nou pe prim-plan, vizează mai ales semnificația pe care o poate căpăta în epoca noastră creația artistică.

Cunoscutele concepte sartriene de responsabilitate, opțiune, angajare, conștiință poziționlă etc., care apăruseră în *Ființa și neantul* (1943) doar într-o lumină abstractă, sînt acum confruntate cu praxisul, fiind astfel învestite cu o funcție socială și etică directă.

Noua operă a lui J.-P. Sartre este astfel fundamentată pe trei întrebări semnificative atît pentru programul său politic cît și pentru cel literar : 1) *Ce înseamnă a scrie ;* 2) *Pentru ce scriem ;* 3) *Pentru cine scriem.* Ultimul eseu din acest volum, despre *Situația scriitorului în 1947,* face parte dintre primele tentative de elaborare a unei teorii socio-psihice despre actul de lectură și implicarea raportului creator—cititor în modul de angajare. De fapt, întreaga operă stă sub semnul sensului de angajare. Disocierile stabilite de autor în sfera diferitelor arte pleacă de la acest criteriu funcțional.

J.-P. Sartre acceptă ideea că fiecare artă în felul său reprezintă un mod specific de comunicare cu receptorul. Artele plastice constituie obiecte imaginare realizate prin culori, muzica prin sunete, iar literatura prin limbajul verbal, învestit și el cu semnificații diferite de la un gen literar la altul.

Perceperea unor stări de conştiinţă sau a unor sensuri ale mesajului transmis de creaţiile artistice diferă, după opinia lui J.-P. Sartre, într-un mod sensibil, de la un gen de artă la altul. Pe una din pînzele lui Tintoretto descifrăm starea de angoasă în sine, nu posibilitatea de a o provoca pe această cale, în conştiinţa receptorului. Un strigăt oarecare de durere este semnalul auditiv al durerii, pe cînd un cîntec dureros reprezintă durerea în sine şi pentru cine o simte şi pentru cel ce o receptează.

Pictorul nu pictează semnificaţii şi nici compozitorul nu le poate realiza prin combinaţii de sunete muzicale. Scriitorul însă comunică printr-un limbaj verbal semnificant.

Insistenţa gînditorului francez asupra artelor care pot sau nu pot să transmită, după părerea sa, semnificaţii, are în vedere modul diferenţiat de comunicare cu receptorul. J.-P. Sartre ajunge astfel la concluzia că nici artele plastice nici muzica nu pot trezi o conştiinţă poziţională, deci nu pot avea un caracter angajat. Doar literatura, datorită limbajului său verbal, poate angaja cititorul în asumarea mesajului transmis. Dar şi în creaţia literară gradul de comunicare poate diferi de la un gen literar la altul. Dacă în proză, informaţiile mediate de cuvinte se constituie ca un mesaj angajant, poezia, în schimb, fiind mai apropiată de muzică, atinge gradul zero în raport cu conştiinţa poziţională a cititorului. Fenomenul acesta se datoreşte faptului că poeţii nu fac apel la *limbajul utilitar*. Distanţîndu-se astfel de *limbajul-instrument*, pentru ei cuvîntul se aseamănă cu un *lucru*, nu devine *semn*. „Omul care vorbeşte este dincolo de cuvinte, aproape de obiect. Poetul este dincoace." [1]

Poetul se comportă faţă de cuvinte în felul în care se manifestă conştiinţa faţă de obiecte. De aceea, în vreme ce vorbitorul obişnuit îl *pune în situaţie* pe interlocutorul său prin limbaj, poetul este situat de autor în afara limbajului. De aici rezultă că poezia opacizează sensul, ea este o *tăcere* incapabilă să determine virtuala conştiinţă poziţională a ci-

[1] J.-P. Sartre, *Qu'est que la littérature*. Paris, Gallimard, Idées, 1964, p. 18.

titorului la anumite acțiuni. În poezie, limbajul este doar o oglindă a lumii, lipsită de o funcție semnificantă. Angajarea conștiinței *celuilalt* prin poezie este considerată de J.-P. Sartre cu neputință.

Bazîndu-se pe limbajul utilitar, proza și dramaturgia pun în lumină un locutor capabil să comunice cu altcineva. Prin limbaj, aceste *arte în sine* pot fi interpretate și ajung *arte pentru sine*. „A vorbi, scrie Sartre, înseamnă a acționa ; orice lucru numit nu mai este întru totul același, el și-a pierdut inocența." [1]

Ca și în *Imaginar*, și în acest caz J.-P. Sartre construiește modele ipotetice neverificate sau greu de verificat. Multe din aceste modele ipotetice au fost infirmate de semiotica modernă. Semioticienii au demonstrat că și *semnalele*, nu numai semnele, sînt mijloace de comunicare, deci pot transmite un *mesaj*. J.-P. Sartre reduce astfel mesajul unui tablou sau al unei poezii la mai puțin decît reprezintă semnalul dat de fluierul unui polițist ce reglează circulația. Astăzi s-a confirmat doar că și semnele puse de primitivi în anumite locuri (pietre, lemne încrucișate etc.) constituie un text elementar, apt să fie descifrat.

De aceea, ideea că artele plastice, muzica și poezia se constituie printr-un limbaj incapabil să transmită un mesaj angajant, apare astăzi ca un nonsens. Cu întrebarea *pentru cine scriem*, atenția autorului se deplasează într-o anumită măsură de la emițător și structura mesajului în sine, spre starea oferită de conștiința poziționlă a cititorului. Meritul lui J.-P. Sartre este acela de a fi stăruit asupra acestui fenomen înainte ca poetica actului de lectură să fi căpătat configurația unei discipline relativ autonome.

Dacă esențialitatea unei opere de artă se definește prin raport cu lumea, înseamnă că limbajul acesteia este învestit cu o forță specifică de comunicare. Considerațiile lui J.-P. Sartre despre trăirea autentică și neautentică din *Ființa și neantul* sînt acum transferate pe planul comunicării mediate de limbajul operei de artă. Atîta vreme cît opera literară manipulează limbajul ca pe un simplu instrument

[1] *Op. cit.*, p. 29.

tradiţional, ea nu poate ieşi de sub zodia acelui *on* (das man) de factură heideggeriană, fiind astfel condamnată la cantonarea într-un univers impersonal.

Proiecţie a unei anterioritǎţi esenţializate, personalizate, opera literară îşi capătă semnificaţia sa plenară doar prin actul de lectură. Reprezentînd o conştiinţă poziţională integratoare de informaţii diferite (visuri, speranţe, decepţii), cititorul face ca opera literară să progreseze, să se proiecteze în timp şi în societate ca un act dinamic.

Spre deosebire de Gaëtan Picon, J.-P. Sartre crede că atunci cînd un scriitor îşi proiectează într-o operă propria sa subiectivitate, nu scrie pentru el. „Arta nu există decît prin şi pentru celălalt." [1] Opera literară apare astfel ca o relaţie între autor şi receptor. Pentru prima dată, actul de lectură este învestit cu o funcţie creatoare, necunoscută pînă atunci. Dacă opera literară este un *apel,* acesta capătă o rezonanţă mai mare sau mai mică în funcţie de capacitatea cititorului de a se angaja să înţeleagă mesajul scriitorului. Mediat de limbaj, mesajul operei îşi dezvăluie sensurile, se obiectivează pe parcursul lecturii. Prin citirea unei cărţi se produce astfel contactul dintre două conştiinţe poziţionale, se întîlnesc două libertăţi, se produc două acte de angajare. Însăşi valoarea operei literare se dezvăluie tot pe această cale. Angajarea presupune de asemenea o lectură circumstanţiată prin simpatie şi generozitate. Bucuria estetică prilejuită de autor reprezintă ea însăşi un mod de apel la generozitatea cititorului. Dacă a scrie înseamnă a dezvălui o lume, a citi înseamnă a fi înţeleasă esenţialitatea acestui univers de către celălalt. Dezvăluirea lumii de către autor este în felul acesta corelată cu posibilitatea de recreare a aceluiaşi univers de către cititor.

Contactul acesta ideal între apelul emiţătorului şi generozitatea receptorului nu se poate însă realiza decît într-un climat de libertate. La prima vedere, se pare că obiectivul scrieturii literare este reprezentat de un cititor universal, libertatea apărată de acesta fiind şi ea concepută *sub specie aeternitatis.* Dar individul, condamnat teoretic la libertate,

[1] *Op. cit.,* p. 55.

trebuie să și-o cucerească. Libertatea răspunsului la apelul operei este datată în timp, ca și cititorul căruia îi este adresat.

Dialectica forțelor conservatoare și progresiste din viața socială duce la împărțirea publicului cititor în *real* și *virtual*. Într-o societate divizată în clase, apelul unei opere nu are aceeași rezonanță în rîndurile tuturor oamenilor. Istoria publicului cititor din secolele XVII-XIX, realizată de J.-P. Sartre cu multă subtilitate, este elocventă în acest sens. Acceptate de burghezia secolului al XVIII-lea, operele cu o funcție negatoare capătă o altă semnificație în veacul următor, cînd aceeași clasă devine o forță oprimatoare. Configurate în epoca romantică, unele divergențe dintre scriitori și public se adîncesc și mai mult la răspîntia dintre cele două veacuri. De aceea, la începutul secolului nostru cei mai mulți scriitori nu mai găsesc în rîndurile burgheziei un public real. Ipostaza publicului ideal, reprezentată de proletariat, nu este încă luată în considerație decît arareori. În acest context, scriitorul se alienează. Libertatea sa se poate manifesta doar împotriva publicului real.

Examinînd raportul dintre scriitor și public din perspectiva anului 1947, J.-P. Sartre ajunge să privească literatura ca o acțiune care face istoria. Atingerea acestui scop nu este însă cu putință decît atunci cînd operele literare se întemeiază pe praxis.

Într-o societate minată de contradicții, cînd riscul pierderii totale a vechiului public real este tot mai mare, datoria scriitorului este de a se îndrepta spre cititorii ideali, care vor reprezenta publicul real al viitorului. În aceste condiții, literatura constituie un mijloc de luptă împotriva mistificării, a opacizării limbajului, arta devenind o modalitate de propagare a progresului, a ideii de pace, a socialismului.

Diferențele metodologice dintre filozofia existențialistă și cea marxistă, enunțate de J.-P. Sartre în *Probleme de metodă* se estompează atunci cînd filozoful francez are în vedere funcționalitatea socială a artei. Apelul etic general uman la angajare față de sine însuși, formulat de J.-P. Sartre în *Ființa și neantul*, capătă acum o coloratură politică evidentă. Supralicitarea rolului receptorului, devenită astăzi aproape o modă, ni se pare însă neconformă cu înseși nor-

mele scriiturii. Polivalența semantică a cuvîntului nu poate elimina anumite norme restrictive ale textului. Cititorul nu poate face cu o operă literară orice. Între conștiința valorizantă minimală a unui receptor oarecare și o capodoperă nu se poate stabili un raport de echivalență. Într-un asemenea caz, degradarea operei prin actul de lectură reprezintă, după părerea noastră, doar un accident individual.

Trecerea lui J.-P. Sartre de la studiul universului imaginar și al funcționalității publice a creației literare la examenul critic concret al operelor nu este lipsită de anumite decepții.

Psihobiografiile concepute de gînditorul francez (Baudelaire, Genet, Flaubert) reprezintă o permanentă confruntare între două oglinzi paralele (omul și opera) învestite cu capacități diferite de reflectare. Rezervele gînditorului francez față de psihanaliza tradițională și opțiunea sa pentru psihanaliză existențială capătă o amplă motivație în *Ființa și neantul*. Consecvent cu principiul său că omul este un *proiect spre viitor*, J.-P. Sartre acceptă ideea că acesta se definește prin scopurile sale. El remarcă însă faptul că psihologia empirică a ajuns să confunde dorințele cu finalitatea existenței ființei umane. Reducțiile psihologice operate asupra conștiinței trebuie împinse pînă la limita lor ireductibilă. În felul acesta se ajunge la detectarea unor stări existențiale, înscrise într-o anumită totalitate, determinată de dorința de a fi. Realitatea umană a unei persoane se configurează prin sentimente și emoții. Toate acestea constituie *proiectul de a fi*, care imprimă caracterul specific al conștiinței poziționale.

Psihanaliza existențială de factură sartriană nu acceptă postulatul inconștientului, nici explicațiile cauzale cu caracter reductiv, care trimit spre libidoul sexual. J.-P. Sartre pleacă de la premisa unei *conștiințe coextensive*.

Atunci cînd relevă caracterul specific al psihanalizei sartriene, S. Doubrovsky precizează că aceasta vizează „cunoașterea la altul a ceea ce este ascuns față de altul sau de ceea ce altul se ascunde“ [1]. În felul acesta, psihanaliza „îl pune

[1] S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 192.

pe critic în aceeași situație față de text în care se găsește psihanalistul în fața pacientului" [1].

Avantajele psihanalizei sînt considerate de J.-P. Sartre atît de importante, încît existențialismul „poate integra această metodă, deoarece ea descoperă punctul de inserție a omului în clasa sa, adică familia singulară ca mediație între clasa universală și individ" [2].

Pe această cale însăși starea libidinală nu mai este privită ca un mod oarecare de a trăi, deoarece integrată într-un alt context de comprehensiune, apare ca o atitudine existențială.

Comentariul cel mai adecvat asupra psihanalizei existențiale, așa cum a fost concepută de J.-P. Sartre, îl întîlnim la Jeanson. Stabilind deosebirile dintre psihanaliza tradițională și cea existențială, acest subtil exeget al operei sartriene precizează: „Diferența esențială care desăvîrșește, dealtfel, pentru noi caracterizarea psihanalizei existențiale rezidă în faptul că aceasta nu se va mai ghida după tendințe secundare, ca sexualitatea și voința de putere, ci după relația fundamentală dintre realitatea umană și existență, după maniera sa de a fi în fața existenței" [3]. Pe această cale, J.-P. Sartre relaționează psihanaliza existențială cu ontologia, alegerea ființei umane căpătînd prin autenticitatea ei un sens moral.

Aplicarea practică a acestei metode în studiul despre Baudelaire demonstrează că distincțiile teoretice sînt mult mai sensibile decît așa cum se relevă în demersul criticului spre viața și opera poetului francez. Ca și Freud, Baudouin sau Abraham, J.-P. Sartre caută cu precădere în psihobiografia scriitorului traume și complexe cu caracter exemplificator în operă.

J.-P. Sartre pleacă de la premisa că autorul *Florilor răului* era dominat de complexul narcisistic. De aceea, izolarea programatică a poetului este considerată ca un destin. Recăsătorirea mamei lui Baudelaire reprezenta trauma care face

[1] *Ibidem.*
[2] J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, p. 88.
[3] Fr. Jeanson, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, Paris, Du Seuil, 1965, p. 258.

ca acest spirit narcisist să treacă printr-un dureros proces de dedublare. Dacă atitudinea inițială a poetului subliniază interesul pentru sine și distanța lucidă dintre el și lume, starea de dedublare îi mărește nu numai capacitatea de alienare, dar îi prilejuiește și posibilitatea de a se privi în ipostaza de *victimă* și *călău*. În felul acesta, Baudelaire ajunge să se examineze ca și cînd ar fi altul. Viața sa apare ca o ilustrare a cunoscutei teze sartriene despre *existența privită ca un eșec*. În acest tip de traiect existențial se cristalizează ideea de sinucidere. Dar reacția *călăului* față de *victima* ce-și asumă diferite acte de culpabilitate, facilitată de procesul de dedublare, îl determină să trăiască.

Toate aceste stări existențiale sînt corelate sau ilustrate prin anumite pasaje din operă. Este evident că J.-P. Sartre nu depășește tipul de critică analogică, orientată spre căutarea în operă a unor chei biografice, rezultate din anumite situații traumatizante.

Cartea despre Baudelaire rămîne astfel cea mai slabă modalitate de ilustrare a rezultatelor psihanalizei existențiale aplicate la creația literară.

În comparație cu aceasta, monografia despre *Flaubert* reprezintă un monument de erudiție copleșitoare, în care fiecare gest sau act banal de comportament al copilului sau al tînărului Jules este convertit într-o semnificație înscrisă într-un amplu proiect existențial, situat sub zodia complexului de inferioritate cu toate consecințele sale posibile.

Referindu-se la cei doi scriitori care au stat în centrul atenției sale, J.-P. Sartre scrie că „Flaubert se caracterizează prin «fixația» asupra tatălui. Născut în același an, Baudelaire, dimpotrivă, se va fixa pentru toată viața asupra mamei sale." [1]

În ce măsură „această deosebire se explică prin diferența de mediu" ne este greu de înțeles. Informațiile furnizate de J.-P. Sartre în legătură cu starea socială a celor doi scriitori nu pot duce spre concluzii edificatoare. Frustrat de dragostea paternă de fratele mai mare, adus în starea de umilință

[1] J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, p. 89.

în colegiu din cauză că Ahile fusese un elev strălucit, pe care trebuia să-l imite, Gustave, copilul, apare ca un proiect viitor al procurorului isteric de mai tîrziu, Flaubert încearcă să-și depășească rolul impus, să-și asume propria sa viață în calitate de scriitor, cînd se definește un alt rol mult mai puternic angajant și cu o notă proprie mai evidentă.

Stăruința lui J.-P. Sartre asupra vieții lui Flaubert în *Probleme de metodă* se explică mult mai tîrziu. El precizează în 1971 : „*Idiotul familiei* este urmarea la *Probleme de metodă*. Subiectul său : ce se poate ști astăzi despre un om." [1]

Proiectat în viitor, traiectul existențial al micului Jules este explicat printr-o imensă aglomerare de detalii din anii copilăriei și a studiilor la colegiu. Explicațiile cauzale care trimit spre traume nu lipsesc nici acum. Toate acestea vizează matca originară de existență a scriitorului. Concluzia comentatorului este univocă : „Resentimentul este maniera sa de a trăi situația ce i-a fost rezervată de familia Flaubert" [2].

Viața lui Flaubert este astfel concepută ca o ascensiune compensatorie dureroasă, ca o stare halucinatorie care îl împinge mereu spre un anumit scop. „El cunoaște toate durerile și sfîrșește prin a triumfa, grație formei pe care i-o dă visul său." [3] „Halucinațiile sînt, deci, o recompensă a ascezei. Dar această compensație nu e nimic altceva, cel puțin în viața oamenilor, decît un delir." [4]

J.-P. Sartre își realizează astfel propriul proiect în maniera cea mai elocventă, printr-o conjugare de metode și informații din cele mai diverse ramuri ale științelor umane. Istorismul de factură tradițională, decelarea de chei biografice, psihobiografia unui traumatizat, psihanaliza unor stări ascunse, examenul sociologic al unor circumstanțe externe — totul contribuie la luminarea multiplă a unei existențe, cercetată în devenirea sa dialectică. Rezultatul duce spre dez-

[1] J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, vol. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 653.
[3] Apud *Op. cit.*, vol. II, p. 1193.
[4] *Ibidem.*

văluirea modului de a fi al unui om total, în raport cu care opera rămîne doar un document.

Impresia de început devine o certitudine. J.-P. Sartre, filozoful, îl anihilează pe critic, chiar şi atunci cînd acesta se comportă ca un istoriograf modern, care-şi proiectează întreaga ştiinţă asupra unei existenţe singulare.

Maurice Blanchot

Cea mai stranie personalitate care s-a configurat în peisajul criticii literare din secolul XX este reprezentată, după părerea noastră, de Maurice Blanchot. Pentru autorul *Spaţiului literar* (1955), cărţile sînt un fel de obiecte existenţiale care pot fi scoase din vidul lor originar prin semnificaţia pe care le-o acordă conştiinţa, aşa cum pot fi aneantizate în anonimatul bibliotecilor.

Maurice Blanchot nu face critică estetică şi nici nu este preocupat în mod deosebit de judecăţile de valoare, deoarece operele care reprezintă pentru el obiecte existenţiale sînt de multă vreme consacrate. El nu este interesat nici de detectarea sensurilor multiple ale unor texte literare care trăiesc în ambiguitatea lor originară. Scriitorii care intră în aria sa de preocupări sînt de aşa natură încît îi permit să reconstituie un spaţiu literar specific, care este spaţiul morţii, iar aceia care par să indice simptomele caracteristice ale viitorului cărţii literare nu fac decît să anunţe moartea literaturii. Drama lor rezultă astfel din faptul de a nu putea muri, din retragerea în *tăcere*, contrară operei care este prin natura sa ontologică *comunicare*.

Concepţia de critic literar a lui Maurice Blanchot derivă din fenomenologia heideggeriană şi din existenţialismul sartrian, totul fiind evident dus pînă la ultimele consecinţe, deoarece *dialectica* cu care operează acest subtil critic are un caracter *negativ*. De aceea, şi terminologia sa, ca şi întregul său mod de orgumentare, adeseori greu de urmărit, se întemeiază pe paradoxuri care ţin de specificul *dialecticii negative*.

Maurice Blanchot este preocupat în mod constant de ontologia operei literare și de cunoașterea acesteia. Soluțiile pe care le propune și într-un caz și în altul sînt și ele adeseori paradoxale. De aceea, criticul francez apare mai degrabă în ipostaza unui filozof al literaturii, care cercetează opera literară ca un obiect specific proiectat pe un traiect existențial. Înseși titlurile unora din eseurile din *Spațiul literar* sînt ilustrative în acest sens. Ele se cheamă *Approche de l'espace littéraire, L'Oeuvre et l'espace de la Mort, L'Oeuvre et la communication, La Littérature et l'Expérience originelle.*

Configurarea traiectului existențial al operei, așa cum este concepută de către Maurice Blanchot, rezultă dintr-un alt volum al său, intitulat *Le Livre à Venir* (1959), în care problemele abordate în capitolul *Où va la littérature* sînt intitulate astfel : *La disparition de la littérature, La recherche du point zero, Où maintenant, Qui maintenant, Mort du dernier écrivain* etc.

Autorii de care se ocupă criticul francez în eseurile sale sînt arareori de ultimă actualitate. Ideile lui cardinale sînt exprimate pornind de la cărțile lui Rilke, Sade, Mallarmé, Hölderlin, Musil, Proust, Kafka. Referințele sale ajung uneori la operele de început ale lui Sartre și Camus și sporadic, dar programatic, la Alain Robbe-Grillet și R. Barthes. Dacă Maurice Blanchot este preocupat de ontologia operei și de gnoseologia acesteia, este firesc să pornim de la experiența originară a scriitorului, menită să răspundă la întrebarea cum este posibilă literatura, pentru a ajunge la traiectul existențial al operei și, apoi, la semnificația actului de comunicare. Înțelegerea cît mai adecvată a anumitor puncte de vedere exprimate de criticul francez ne impune să precizăm de la început că eseurile sale se bazează pe un limbaj autoritar, în sensul în care Herbert Marcuse concepea această expresie. Dialectica negativă a lui Blanchot face astfel apel la un limbaj afirmativ cu caracter global, ale cărui articulații analitice nu sînt niciodată demonstrate, ci înfățișate ca adevăruri existențiale incontestabile și incontrolabile. Capitolul despre solitudinea operei este construit într-o aseme-

nea manieră de argumentare. Fundalul conceptual heideggerian, uşor alterat, rămîne mereu evident. De fapt, în acest caz, limbajul analitic constă în derivarea unei afirmaţii din altă afirmaţie. Prin urmare, ideea de solitudine, examinată şi ea din perspectiva acestui tip de enunţ autoritar, îi permite autorului să afirme că ea poate fi constatată la nivelul existenţial al lumii, ca o rană asupra căreia criticul nu simte nevoia să epilogheze. Din solitudinea existenţială a lumii este desprinsă solitudinea operei de artă pe care criticul o socoteşte esenţială, aptă să excludă individualismul şi izolarea de complezenţă. Solitudinea operei pleacă de la izolarea existenţială inevitabilă dintre autor şi creaţia sa. După opinia criticului francez, autorul care a scris o operă este pus la o parte, este *concediat.* Ignorarea concedierii lui îi permite creatorului să persevereze să scrie, deci să conceapă o altă operă. Scriitorul nu ştie astfel niciodată dacă opera sa este terminată. De aceea, cînd încheie o carte, începe să o distrugă prin alta care urmează. În aceste disocieri asupra ontologiei creaţiei literare, Maurice Blanchot nu vorbeşte niciodată de opere la plural, ci de operă. Infinitul operei este din acest punct de vedere infinitul spiritului. Dar spiritul vrea să se împlinească într-o singură operă, nu în mai multe. Deci într-o infinitate, care îl plasează într-un circuit istoric. Cu toate acestea, potrivit concepţiei criticului francez, opera de artă nu este nici terminată, nici neterminată ; ea pur şi simplu *există.*

Solitudinea operei, care nu se poate proba, are drept consecinţă faptul că nu permite niciodată să se poată spune dacă este terminată sau neterminată. Dar aceeaşi solitudine nu duce spre concluzia că ea este necomunicabilă sau lipsită de privilegiul contactului cu cititorii. Criticul ne atrage doar atenţia asupra faptului că atît cel care scrie cît şi cel care citeşte îşi asumă riscul unei anumite solitudini. La fel ca şi Sartre, Maurice Blanchot concepe opera literară ca o relaţie între autor şi cititor, mediată de o existenţă autonomă a *textului,* doar la modul relativ. Solitudinea autorului rezultă din convingerea acestuia că el aparţine cărţii sale. Dar această dependenţă de operă este determinată de o imensă suită de cuvinte care, dacă ar fi fost elaborate în continuare,

ar duce la o finisare definitivă. Faptul acesta este însă iluzoriu. Opera se definește, deci, prin afirmarea impersonală a operei, prin absența sa. Teza aceasta este susținută de autor prin posibilitatea sau imposibilitatea actului de lectură. Paradoxul pe care-l desprinde Blanchot din relația dintre *opera în sine* și *opera citită*, pornește de la afirmația că „scriitorul nu citește niciodată opera sa". Opera rămîne deci, pentru autor, o taină, ea este pentru el ilizibilă, fiindcă odată creată, se separă de autorul ei. În spațiul deschis de operă pentru autor nu mai rămîne loc decît pentru a scrie aceeași operă, dar cum aceasta este scrisă, autorul este *concediat, neocupat.* Deci, dictonul *noli me legere* ține de însăși relația ontologică dintre autor și opera sa.

Conceptele specifice dialecticii negative se dezvăluie mai ales cînd Blanchot cercetează specificitatea actului scriiturii. Ca și Sartre, el crede că prin scris se produce un anumit fenomen de irealizare. Astfel cînd se scrie, o mînă ireală se mișcă într-un spațiu imaginar, alunecînd spre un obiect care este o umbră. Dar scriitorul care scrie mereu, crezînd în capacitatea cuvintelor de a transmite idei, este și el o umbră, ca și mîna sa, care dă cuvintelor doar o pasivitate funciară, transformîndu-le de asemenea în umbre. De aceea, măiestria scrisului nu rezultă, după părerea lui Blanchot, din forța *mîinii bolnave* care scrie, ci din aceea care se oprește, îndepărtează creionul, cedîndu-i clipei de oprire drepturile sale. Scriitorul nu aparține acelei categorii magistrale pentru care a exprima ceva înseamnă a afirma certitudinea lucrurilor, exactitatea lor. Cel care scrie este predat unei afirmații fără autoritate, unde nimic nu are consistență. A scrie înseamnă astfel a retrage limbajul din cursul lumii, a-l expropria de ceea ce face să vorbească eul prin el și a-l face apt să comunice „le monde qui se parle". Din această cauză actul scrisului devine interminabil, deoarece acceptarea esenței lumii duce la renunțarea la *Je* și înlocuirea lui cu *intimitatea tăcerii.* Blanchot explorează astfel experiența originară a actului de creație și a scrierii ca gest infinit, destinat să despartă opera de autor. Există, spune el, o anumită anxietate a scrisului, așa cum există și o anxietate a actului de lectură. Autorul pleacă de la premisa că nici scriitorul, nici cititorul nu au

daruri deosebite, iar cei care se prevalează de acestea, într-adevăr nu dispun de ele. Discuţia despre ontologia operei care separă autorul de creaţia sa, din momentul în care a fost realizată, ca şi cele privitoare la faptul că autorul are doar aptitudinea de a scrie, nu de a-şi citi propria creaţie, îl determină pe Blanchot să acorde o deosebită importanţă actului de lectură. Acesta reprezintă un gen de luptă specifică între scriitor şi cititor. Fiind o evidenţă, autorul prin actul lecturii este anulat, el devine *anonim* şi *impersonal,* aşa cum apare, dealtfel, şi cititorul, ca o simplă prezenţă fără nume, ca o privire modestă, pasivă şi interschimbabilă. Raportul acesta dintre scriitor, operă şi cititor păstrează doar anumite similitudini exterioare cu cel formulat de Sartre. Dacă pentru autorul *Imaginarului* opera este un act de angajare, un apel adresat unui lector care poate fi şi el angajat în adoptarea unei atitudini, pentru Blanchot a scrie şi a citi înseamnă, în primul rînd, un act de anxietate şi de asumare a unei crize. În felul acesta, opera care i se pare autorului mereu neterminată se desparte de el, iar cititorul care ia act de ea o face să devină. Potrivit semnificaţiei active şi pasive în acelaşi timp, pe care criticul o acordă cititorului, actul de lectură se compune şi el dintr-o sumă de negaţii şi afirmaţii. Prin *lectură* este înlăturat în primul rînd *autorul.* Dar cititorul îşi pierde şi el identitatea, contextul de existenţă, cu atît mai mult cu cît actul de lectură nu reprezintă un dialog cu autorul. Interogarea asupra operei se produce de fapt numai atunci cînd cititorul are în faţă creaţii neautentice. Lectura veritabilă nu pune sub semnul întrebării opere adevărate. Lectura certifică doar o valoare preexistentă care are un caracter de unicitate, fiind de fiecare dată nerepetabilă. Lectura nu apropie modul de comprehensiune a operei literare de actul de înţelegere cotidiană. Dimpotrivă, aceasta produce o adevărată ruptură între cartea care este prezentă şi opera care nu există ca anticipare. A citi la modul literar, precizează criticul francez, nu înseamnă, deci, a realiza un act obişnuit de comprehensiune. A citi înseamnă a situa opera dincolo sau dincoace de comprehensiune. Opera se relevă în unicitatea ei prin apelul tăcut pe care-l adresează cititorului, iar acel *da* uşor, abia auzit, pe care-l rosteşte lectorul se bazează pe un

anumit gen de apropiere de text, caracterizat prin acceptarea plină de încîntare și generozitate. Numai un asemenea mod de apropiere de carte face ca opera să devină ceea ce este. Pornind de la o asemenea premisă, Maurice Blanchot precizează : „Lectura este, în acest sens, mai pozitivă decît creația, mai creatoare, deși nu produce nimic" [1]. Comunicarea autentică a operei, în funcție de atitudinea cititorului și a gradului său de cultură reprezintă o preocupare sporadică în cadrul eseisticii lui Blanchot. Trebuie să reținem totuși ideea că ceea ce amenință lectura în gradul cel mai înalt, după opinia sa, este personalitatea cititorului, dorința acestuia de a rămîne el însuși în fața textului citit. Comunicativitatea operei nu rezultă însă numai din faptul că ea poate fi înțeleasă prin actul de lectură. Opera în sine este comunicare, situîndu-se între exigența de a citi și aceea de a scrie. Prin urmare, a citi nu înseamnă doar a provoca un anume fel de comunicare cu opera literară, ci a o face pe aceasta să se comunice. Cititorul este, astfel, implicat în actul de creație, el ține, după părerea criticului francez, de geneza operei literare, fiind ca și aceasta o virtualitate care se face. A putea scrie reprezintă o opoziție a scriitorului față de el însuși. Dar în experiența care se realizează în zona imposibilului, exigența scriiturii rămîne mereu legată de aceea a lecturii. De aceea, în măsura în care autorul este conceput ca o persoană reală, el însumează și pe cititorul care realizează lectura operei sale. Raportul acesta între posibil și imposibil, între *vidul* determinat de *geneza operei* și umplerea acestuia prin *actul de lectură,* este explicat de criticul francez prin același tip de argumente care țin de specificul dialecticii negative. În felul acesta, deși despărțită de autor și de lume, opera este totuși relaționată de Maurice Blanchot cu anumite criterii în funcție de care se pronunță diverse opinii asupra ei. Judecățile asupra operei rezultă și ele dintr-o anumită necesitate existențială. „Oroarea de vid se traduce aici, după părerea criticului, prin nevoia de a-l umple cu o judecată de valoare." [2] Dar judecățile de valoare

[1] M. Blanchot, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, Idées, 1968, p. 263.
[2] *Op. cit.,* p. 270.

se dovedesc a fi, din perspectiva sistemului său de gîndire, nu numai precare în sine, ci şi excesiv de relative. O operă poate fi astfel apreciată ca bună sau rea, în funcţie de anumite criterii morale. Ea poate fi socotită izbutită sau eşuată în funcţie de anumite principii estetice. Conţinutul operei poate fi, de asemenea, considerat bogat sau sărac, în funcţie de un anume grad de cultură. Dar, dacă în asemenea cazuri Maurice Blanchot subliniază caracterul relativist al unor criterii, atunci cînd se opreşte asupra unor judecăţi fundamentale din care să rezulte valoarea operei, enunţurile sale capătă din nou un aspect paradoxal. Spre deosebire de opera bună, opera slabă este după opinia sa plasată într-un spaţiu, unde se poate conserva prin aşezarea ei în biblioteci, distanţarea faţă de aceasta ţinînd de însuşi statutul specific al creaţiei artistice. Cu aceasta autorul ajunge la o altă problemă care vizează posteritatea creaţiei literare, rezolvată de el de asemenea într-un mod paradoxal. „Posteritatea, precizează criticul, nu este promisă nimănui şi ea nu aduce fericirea nici unei cărţi. Opera nu durează, ea este..." [1]

Vidul operei, care ţine pe de o parte de caracterul ei veşnic neterminat, pe de altă parte, de distanţa faţă de ea însăşi, pare să o scoată din timp. Actul lecturii o aduce însă într-o anumită temporalitate. Lectura critică a operei făcută de un specialist constituie astfel un act de interogare asupra felului cum aceasta a fost realizată, asupra condiţiilor în care a fost creată şi totodată asupra modului în care ea răspunde la aceste condiţii. Criticul apare astfel, în viziunea lui Blanchot, ca un cititor specializat, care se situează în ipostaza unui autor „à rebours". El nu rescrie opera, ci ajunge la o anumită prefigurare a acesteia care-l introduce în experienţa hazardantă a cărţii. Pe această cale, opera îşi regăseşte neliniştea, nesiguranţa din vid, iar lectura devine o angoasă, un act dinamic şi pasional. Prin actul de lectură, criticul înlătură vidul iniţial al operei, scoţîndu-l în afara ei, iar opera prin tensiunile sale specifice este adusă în prezent, putînd fi mereu apropiată şi îndepărtată în timp. Distanţa creată faţă de capodopere poate să le izoleze, să le imobilizeze, în-

[1] *Op. cit.*, p. 271.

tr-un vid fără viață. Dar cum opera are un caracter dinamic, ea trimite prin lectură mereu spre începuturile ei, părînd de fiecare dată neterminată, nouă. Din această cauză, Blanchot consideră că admirația totală față de capodopere impune riscul izolării lor, a smulgerii lor din prezent. Concepută astfel, opera este introdusă în timp. Ea devine, potrivit tezei autorului, un lucru care începe mereu, însumînd sensuri inedite, determinate de dinamica timpului, luînd parte la dialogul cu publicul, plictisind sau amuzînd. Pe această cale, opera participă la existența cotidiană prin regîndirea gîndurilor altora și reprezentarea unor obiceiuri comune. Fenomenul acesta se produce însă în mod paradoxal prin absența operei și a lecturii. Fiind un act de comunicare a originii unui început, opera se afirmă în permanență ca o prezență care pare mereu în curs de dispariție.

Dacă observăm tipul acesta de enunțuri, specifice dialecticii lui Blanchot, constatăm că ele se bazează pe afirmarea simultană a contrariilor. Nedumerirea pe care o ridică acest gen de judecată poate să ducă la întrebarea dacă ea rezultă dintr-un anume tip de gîndire, ambiguu prin însăși natura sa, sau dacă această opacizare a enunțului este un artificiu. Se pare că reflecțiile antinomice formulate de Blanchot țin de specificul modului său de gîndire și a sistemului filozofic din care se desprinde concepția sa critică. În eseul *Critică și existență*, Serge Doubrovsky remarca faptul că gîndirea dialectică a lui Blanchot anticipează cu cel puțin două decenii structuralismul contemporan, dar se apropie doar în aparență de acesta prin unele teze despre gîndirea polisemică și limbajul impersonal. Încercînd să stabilească locul lui Maurice Blanchot într-un anume context al gîndirii contemporane, Serge Doubrovsky demonstrează în mod convingător că acesta este mult mai aproape de Sartre și Heidegger și, eventual, de Levinas, decît de Lévi-Strauss sau R. Barthes. Afirmația aceasta ni se pare demnă de luat în considerație. Dar așa cum observa Serge Doubrovsky, gîndirea antinomică a lui Blanchot, reliefată prin afirmarea simultană a contrariilor, îl apropie în mod deosebit de Pascal, de filozofia existențială a acestuia și în cele din urmă de matca gîndirii

existenţiale a lui Heidegger, care trimite spre conceptul *das man*.

Greu de urmărit şi, în acelaşi timp plin de dificultăţi în tentativa de reconstituire, sistemul critic al lui Maurice Blanchot reprezintă în cadrul gîndirii critice contemporane un unicat straniu. Potrivit sistemului adoptat, autorul nu demonstrează nimic, ci afirmă, tezele sale fundamentale fiind adeseori discutabile şi contestabile nu numai dinafara modului său de gîndire, ci chiar din interiorul acestuia. Dacă opera irealizează realitatea şi distruge lumea, cum afirmă autorul, înseamnă că ea se realizează dincolo de aceasta într-un neant greu de înţeles, deoarece gestul destructiv al artistului care concepe opera aneantizînd lumea apare ca lipsit de sens, nedemonstrat şi imposibil prin desprinderea lui de realitate. Nu găsim, de asemenea, în opera critică a lui Blanchot, nici un fel de indici care să motiveze funcţia acesteia în planul existenţial al artistului, deşi autorul este situat într-un spaţiu al morţii, fiind deci o afirmaţie care se neagă.

Opera critică a lui Blanchot apare astfel ca un impozant edificiu de gîndire negativă, ea reprezentînd atît poezia exceselor subiectiviste totale cît şi neliniştea unei gîndiri care, ontologic, pare a fi fost făcută să se nege în permanenţă.

PSIHANALIZA ŞI CULTURA

În istoria gîndirii au fost înregistrate numeroase cazuri cînd anumite ramuri ale ştiinţelor umane s-au cristalizat într-o formă elementară, începînd cu studierea unor cazuri izolate. Aşa s-a întîmplat şi cu psihanaliza. Pornind de la studiul isteriei [1], la care s-au adăugat mai tîrziu alte maladii nervoase, psihanaliza a început prin a fi o tehnică de investigare şi terapie medicală. Aprofundarea cercetărilor asupra vieţii psihice a impus apoi conexiunea ei cu alte domenii ale ştiinţelor umane. Obţinerea unor rezultate asemănătoare sau identice a determinat pe parcursul timpului o extindere a metodelor analitice în noi zone ca psihologia colectivă, antropologia culturală, mitologia, lingvistica, arta, critica literară, istoria religiilor etc.

Se ştie doar că ancheta psihanalitică se bazează pe mărturisirea pacientului, care este adeseori blocată sau, atunci cînd se declanşează, poate conţine alături de unele informaţii adevărate, alte tipuri de informaţii incoerente, deformate sau false. Medicul psihiatru se află astfel în faţa resturilor disparate ale unui discurs verbal a căror coerenţă şi motivaţie trebuie să le găsească.

Discursul oral sau scris constituie calea principală de comunicare dintre oameni. El implică eul locutorului în transmiterea unor informaţii, îl angajează în relatarea lor integrală sau îl determină în mod conştient sau inconştient să eludeze sau să devieze sensul unora din enunţurile sale. Discursul reprezintă astfel o formă de reconstituire verbală a visului, de cercetare a unor mituri scrise, de explicare a modului de exprimare a relaţiilor interindividuale, de apropiere de specificitatea unui text literar.

Dar cum existenţa umană este situată, după opinia lui Freud, între *principiul plăcerii* şi *principiul realităţii*, înseamnă

[1] S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Idées, 1968, pp. 28—35.

că dorinţele fiinţei umane care pot fi infinite, nerealizabile sau dăunătoare pentru alţii, se izbesc în permanenţă de zidul inexpugnabil al realităţii sociale, ale cărei legi restrictive, făcute pentru a putea dăinui, impun atît individului cît şi colectivităţii umane anumite limite în modul său de a se manifesta sau de a acţiona.

Funcţia aceasta restrictiv-represivă a colectivităţii face ca individul să nu fie doar ceea ce pare, ci şi ceea ce ascunde sau nu ştie despre sine. De aceea, conştiinţa apare şi ea atît ca un depozit de adevăruri cît şi ca o „minciună", rezultată din transmiterea parţială a unor informaţii sau impresii, datorită autocenzurii mai mari sau mai reduse a eului. Omul este conceput de psihanaliză ca o devenire. Adultul este marcat de traumele şi dorinţele deviate ale copilăriei. Impulsionat de energia sa libidinală, omul este un proiect spre viitor, un vis situat între *eros* şi *thanatos*, în ultimă instanţă o făptură predeterminată. Referindu-se la relaţia stabilită între om şi cultură, interpretată de şcoala freudiană, Herbert Marcuse precizează: „După Freud, istoria omului este istoria represiunii sale. Cultura nu impune numai constrîngeri existenţei sale sociale, dar şi existenţei sale biologice. Ea nu limitează numai anumite părţi ale fiinţei umane, ci însăşi structura sa instinctuală." [1]

Pornind de la praxis, psihanaliza se transformă într-o meditaţie filozofică asupra omului şi a determinărilor sale, ca şi asupra relaţiei dintre individul creator şi societatea care le transformă în acte de consum cultural. Filozofie raţionalistă explicativă a actelor de comportament în unele cazuri, socio-psihologie a relaţiilor dintre individ şi grupul social, exploatare a zonelor psihice profunde în care sînt localizate mobilurile ascunse ale faptelor umane, ca şi ale actelor sale ratate, psihanaliza reprezintă un demers multiplu spre existenţa individului şi a societăţii, obiectivul său variat ducînd de asemenea la rezultate foarte diferite.

Toate aceste obiective îl determină pe Freud să afirme: „Teoriile rezistenţei şi ale refulării, inconştientului şi semni-

[1] H. Marcuse, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 23.

ficaţiei etiologice a vieţii sexuale, precum şi ale importanţei evenimentelor din copilărie, sînt părţile esenţiale ale edificiului psihanalitic" [1].

Este limpede astfel faptul că alături de realitatea exterioară conştiinţei, situată sub semnul evidenţei palpabile, marea cucerire a psihanalizei constă în descoperirea unei *realităţi psihice,* care are o imensă importanţă în determinarea actelor umane, ca şi în felul în care îşi lasă amprenta specifică asupra oricărei creaţii realizate de fiinţa umană. Logicismul cartesian a conceput omul ca o imagine de suprafaţă, lipsită de mistere incognoscibile. Însăşi relaţia gest—act sau intenţie—faptă era situată sub zodia unei motivaţii pur raţionale. Veacurile trecute au întreţinut o anumită stare de spaimă faţă de tentativa de explorare a zonelor abisale ale conştiinţei. Totul părea supus unor raporturi cauzale bine determinate sau era lăsat pe seama unor indeterminări ce trimiteau spre alte explicaţii. În felul acesta filozofia şi psihologia tradiţională proiectau doar o lumină parţială asupra fiinţei umane.

Psihanaliza a relevat însă o realitate psihică de mare complexitate, cu o imensă putere de iradiere în discursul cotidian şi în toate actele de cultură. În felul acesta s-a văzut că între intenţia directă a individului şi dorinţele sale latente pot să apară deosebiri demne de luat în consideraţie. De aceea Jung afirmă, pe bună dreptate : „Ideea unei realităţi psihice, dacă i se acordă atenţia cuvenită, va constitui, fără îndoială, cucerirea cea mai importantă a psihologiei moderne" [2].

Dar această realitate psihică nu mai trebuie privită doar ca una ce aparţine unui individ bolnav. Stimulată de terapia unor cazuri clinice, psihanaliza nu este o ştiinţă cantonată în explorarea unor maladii. Raza ei de extensie vizează stările normale, deoarece numeroase procese psihice se bazează pe aceleaşi mecanisme de funcţionare. În *Viaţa mea şi psihanaliza,* Freud preciza că „psihanaliza nu mai este o ştiinţă

[1] S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse,* p. 50.

[2] C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme,* Paris, Payot, 1969, p. 53.

accesorie a psihopatologiei ; ea e mai degrabă baza unei ştiinţe psihologice noi şi mai profunde care devine indispensabilă pentru a înţelege şi normalul" [1].

Metodă de terapie a nevrozelor, tehnică de investigare a inconştientului, psihanaliza apare astăzi pentru numeroşi exponenţi ai săi ca o ştiinţă menită să cerceteze şi aspectele normale ale vieţii psihice, precum şi valorile create de aceasta. Wolfgang Beutin crede şi el : „Nu este inutil să amintim că psihanaliza reprezintă nici mai mult nici mai puţin decît o nouă psihologie, o psihologie a vieţii sufleteşti normale" [2].

Dar a vorbi despre psihanaliză în general înseamnă a reduce sensul investigaţiei sale la cîteva obiective comune, reprezentate de raporturile dintre inconştient şi conştient, semnificaţia refulării, funcţia libidoului sexual, raportul dintre copilăria şi personalitatea omului adult etc. Dacă psihanaliza a însemnat la început şcoala freudiană, după aceasta ea s-a diversificat, îndrumîndu-se spre domenii diferite de cercetare, cărora li s-au aplicat metode şi soluţii diferite. Freud însuşi mărturiseşte că a lucrat singur între anii 1895—1907, dar după aceasta a avut numeroşi colaboratori, care mai tîrziu s-au divizat în diferite şcoli. Dar în vreme ce Freud voia să rămînă, cel puţin la început, în sfera controlabilă a faptelor, Jung evoluează spre o anumită filozofie a existenţei umane şi a societăţii, iar Adler apare ca un excelent pedagog. În *Introducere în psihanaliză*, Freud mărturiseşte dealtfel : „Activitatea psihanalitică ne pune în relaţie cu o mulţime de alte ştiinţe morale ca mitologia, lingvistica, etnologia, psihologia popoarelor, ştiinţa religiilor, ale căror cercetări sînt susceptibile să ne furnizeze datele cele mai preţioase" [3].

Dacă la început psihanaliza era practicată doar de medici, după faza iniţială ea cîştigă numeroşi adepţi din rîndurile psihologilor, etnografilor, lingviştilor şi filozofilor. Metoda sa are o notabilă forţă integratoare, iar rezultatele obţinute prin investigaţia vieţii psihice sînt confruntate cu alte apli-

[1] S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, p. 59.

[2] W. Beutin, *Einleitung*, în *Literatur und Psychoanalyse*, Hrsg. W. Beutin, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1972, p. 10.

[3] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris Payot, 1965 p. 153.

caţii în domeniul mitologiei, al artelor plastice, al literaturii şi al analizei biografiei marilor creatori de artă.

Freud însuşi a dat tonul şi în această direcţie. Bernard Merigot ne atrage atenţia asupra faptului că încă din 9 iunie 1898, Freud îi comunica lui Fliess plăcerea cu care citise unul din romanele lui C. F. Meyer. Într-o altă scrisoare din 20 iunie 1898, medicul vienez îl anunţa pe acelaşi destinatar că intenţionează să scrie un eseu despre un alt roman al aceluiaşi prozator.[1] Dar cu *Delir şi vise în Gradiva de Jensen* (1906), *Creaţia literară şi visul în stare de veghe* (1908) şi *O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci* (1910), Freud deschide calea investigaţiilor psihanalitice care vizează opera unui scriitor, mecanismul procesului de creaţie şi psihobiografia unui artist.

Iniţiativa lui Freud este urmată de numeroşi cercetători pe cele mai diverse planuri. Ernest Jones face analiza tragediei *Hamlet*, Ludwig Jekels scrie un studiu despre *Macbeth*, J. Harnich psihanalizează *Afinităţile elective*, Karl Abraham face psihobiografia pictorului *Segantini*, Marie Bonaparte se preocupă de *Edgar Poe* etc.

De la studiul visului se ajunge cu uşurinţă la cercetarea miturilor, considerate ca nişte visuri ale colectivităţii umane. Studiile lui Charles Baudouin şi Karl Abraham sînt elocvente în acest sens.

În epoca noastră, studiile de această natură înregistrează o eflorescenţă deosebită. Faptul acesta i-a permis cercetătorului italian Michel David să realizeze un amplu studiu de sinteză, *Literatura şi psihanaliza* (1967), în care urmăreşte evoluţia criticii psihanalitice în cultura italiană. Anne Clancier scrie şi ea o carte despre *Psihanaliză şi critica literară* (1973), în care se opreşte cu precădere asupra contribuţiilor franceze.

Importanţa psihanalizei pentru critica literară a fost subliniată însă cu multă vreme mai înainte. În eseul său *Psihanaliză şi critică* (1921), Albert Thibaudet preciza : „Se ştie ce influenţă considerabilă exercită azi în afara Franţei teoriile

[1] B. Merigot, *Freud et la critique littéraire*, în *Europe*, martie 1974, p. 191.

psihologice şi mijloacele de terapeutică morală pe care Sigmund Freud le-a formulat sub numele de psihanaliză" [1].

De la literatură şi artele plastice, studiile psihanalitice s-au extins asupra filmului. [2]

Evident că rezultatele obţinute variază de la un autor la altul, iar mijloacele de investigare a operelor de artă sînt şi ele diferite. Anumite planuri de convergenţă nu lipsesc, în pofida unor disparităţi ale instrumentelor utilizate. Charles Mauron semnala astfel importanţa faptului că „după fiecare schimbare, organizarea va fi realizată şi definitiv cucerită. Iată cum cred eu că trebuie considerate teoriile psihologiei moderne. Freud, Janet, Jung, Piaget, Baudouin se servesc de instrumente diferite. Pentru marele public, aparenţa mai mult sau mai puţin stranie a instrumentelor este aceea care contează. Dar adeseori, aceeaşi reţea de fapte se poate traduce dintr-un limbaj în altul, fără prea mare dificultate." [3]

Să nu uităm că această diversitate de limbaje critice, provocată de psihanaliză, începe la răspîntia dintre cele două veacuri. Pozitivismul lui Lanson şi Scherer se întîlneşte astfel cu un alt gen de scientizare a actului critic, care porneşte de la *realitatea psihică* implicată în discursul literar. Între Lanson şi Scherer, pe de o parte, Dilthey şi Bergson pe de altă parte, se înscrie astfel critica de derivaţie psihanalitică, prin care se produce un alt tip de demers intelectual spre opera literară sau biografia creatorului de artă. În perioada de invazie a iraţionalismului în filozofie şi artă, care a urmat imediat după primul război mondial, critica psihanalitică nu poate fi privită decît prin unele cazuri de excepţie, ca un fenomen de recrudescenţă a iraţionalismului în gîndirea filozofică. [4] Influenţa sa în artă are însă alte semnificaţii. Pe planul gîndirii critice, psihanaliza încearcă în numeroase împrejurări o explicare raţionalistă a unor fenomene iraţionale.

[1] A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, p. 59.

[2] Vezi *Communications*, nr. 23, 1975 *(Psychanalyse et cinéma)*.

[3] Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1968, p. 190.

[4] Vezi F.-L. Mueller, *L'irrationalisme contemporain*, Paris, Payot, 1970.

În ce măsură psihanaliza reprezintă un spor de cunoaştere pentru critica şi creaţia literară, trebuie să mărturisim că răspunsurile sînt, pe bună dreptate, împărţite. Cînd Richard Evans îl întreabă pe Ernest Jones dacă cunoaşterea psihanalizei prezintă unele avantaje pentru tinerii scriitori, răspunsul său negativ este foarte tranşant. „Cred că trebuie să-l deosebim pe scriitor de critic. Voi răspunde «nu» pentru primul şi «da» pentru al doilea. Cred că scriitorul se va înşela foarte tare sperînd să obţină vreun profit din cunoaşterea psihanalitică ; el comite o eroare dacă crede că poate înlocui lumea sa interioară şi viziunea sa originală despre realitate prin anumite cunoştinţe care îi vin dinafară... Cu cît scriitorul este mai spontan, cu atît este mai bun." [1]

Ernest Jones nu neagă, de fapt, semnificaţia analizei de acest gen în opera literară, ci prezenţa unor elemente pur livreşti, desprinse din teoriile psihanalitice.

Se ştie doar că scriitorii nu au fost lipsiţi de o anumită receptivitate faţă de freudism. Teatrul lui O'Neill şi Tennessee Williams, literatura expresionistă germană, suprarealismul francez, ca şi alţi scriitori de mai tîrziu sînt în mod evident tributari psihanalizei. Chiar unele procedee literare au fost înnoite pe această cale. Făcînd doar un bilanţ cu caracter exemplificator al acestor raporturi fertile dintre psihanaliză şi literatură, Robert Emmet Jones scrie : „Este imposibil să subestimăm influenţa ideilor freudiene asupra literaturii contemporane. Începînd din jurul anului 1920, ideile lui Freud au pătruns în operele scriitorilor celor mai importanţi şi au colorat majoritatea tendinţelor acestora. Sub influenţa psihanalizei, scriitorii, care nu deschiseseră niciodată o carte de Freud, se simţeau îndreptăţiţi să trateze subiecte mai înainte interzise... Revoluţia freudiană stă, de asemenea, la baza anumitor procedee noi : monologul interior, realismul viselor, apariţia obsesiilor apăsătoare, ca la Proust, Cocteau şi suprarealişti. Poezia din această epocă se înteme-

[1] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, Avec des commentaires de Ernest Jones, Paris, Payot, 1970, p. 123.

iază pe asociații libere, pe inconștient, pe «defularea» cenzurilor obișnuite ale conștiinței..." [1]

Nu se poate desigur spune că toate modificările produse sub influența psihanalizei în tehnica literară au fost validate estetic. Multe dintre acestea s-au impus însă în mod definitiv.

În dialogul dintre cei doi doctori, mai înainte menționat, Ernest Jones preciza că psihanaliza reprezintă „... pentru critic cu totul altceva. Tot ceea ce are contingență cu cunoștințele psihanalitice poate să fie util pentru critic. Rolul criticului este de a discerne aspectul estetic al operei împreună cu conținutul intelectual. Judecata estetică depinde în mod firesc de sensibilitatea criticului, ceea ce impune ca el să poată da curs liber sentimentelor sale. În ceea ce privește analiza intelectuală a conținutului, cred că cunoașterea psihanalizei este foarte utilă, căci ea permite o evaluare mai bună a consistenței operei." [2]

O evaluare riguroasă a rezultatelor criticii de derivație psihanalitică este încă plină de dificultate. Ea rezultă din faptul că abia în ultimele două decenii critica psihanalitică nu mai privește decît arareori textele literare ca pe niște documente clinice, aprecierea lor fiind făcută cu instrumente ce permit înțelegerea estetică a discursului literar. Așa se explică raza de extensie a investigației critice. Otto Rank și Hanns Sachs scriu despre *Inconștient și formele sale de exprimare*, Hermann Pongs despre *Psihanaliză și poezie*, Karl Weiss despre *Rimă și refren*, Simon O. Lesser despre *Funcțiile formei* etc., iar Jacques Lacan încearcă o fericită alianță între psihanaliză și structuralism.

Aplicarea psihanalizei în critica literară a provocat însă unele rezerve chiar în rîndurile adepților acestei metode. Sarah Kofman nu ezită astfel să afirme: „Aplicarea psihanalizei în artă este, într-o anumită măsură, egală cu săvîrșirea unui asasinat; acela al artistului ca geniu, ca om deosebit" [3].

[1] R. E. Jones, *Panorama de la nouvelle critique en France de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber*, Paris, SEDES, 1968, p. 153.

[2] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, pp. 123—124.

[3] S. Kofman, *L'Enfance de l'art, Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, Payot, 1970, p. 26.

Afirmaţia aceasta pleacă de la considerentul că psihanaliza anulează ideea de *subiect liber,* stăpîn pe sine însuşi, deci de creator autonom. Dar să nu uităm că psihanaliza este o metodă de demistificare a realităţii şi a fiinţei umane în general. În acest context, *„jignirea narcisistică"* pe care o produce psihanaliza asupra omului de excepţie, deci şi asupra artistului, nu ni se pare atît de gravă. Faptul că talentul apare ca o *pulsiune dominantă,* ca o concentrare a *investiţiei unei forţe excesive* într-o anumită direcţie, nu reprezintă un atentat la statutul artistului şi al omului în general, ci o tentativă de situare raţională în univers.

Gravă pentru investigaţia psihanalitică rămîne însă *inflaţia realităţii psihice,* tendinţa de a explica totul pe această cale, eludîndu-se alţi factori exteriori care situează omul între semiologia plăcerii şi semiologia realităţii. G. Politzer avea dreptate cînd afirma că psihanaliza explică istoria prin psihologie, nu psihologia prin istorie.

Abia atunci cînd discursul uman cu toate distorsiunile sale posibile pe plan literar va fi situat mai exact între aceşti doi poli, plăcere—realitate, retorica inconştientului nu va mai fi singura cale de explicare a operei literare.

SECVENȚELE CRITICII PSIHANALITICE TRADIȚIONALE

Sigmund Freud

Oricît de numeroase și diverse vor fi în viitor direcțiile de dezvoltare a psihanalizei, oricît de multe și puternice vor fi reacțiile față de această modalitate de explorare a realității psihice, opera lui Sigmund Freud marchează începutul unei revoluții în științele umane, ale cărei consecințe deschise nu pot fi încă evaluate la justa lor valoare.

La început a fost, așadar, Freud. Constatarea aceasta nu reprezintă un act de *inflație psihică*, așa cum ar spune unii dintre exponenții școlilor psihanalitice. Ea precizează doar un act de prioritate în istoria unor cercetări al căror epilog nu a fost încă scris.

Referindu-se la ecoul operei freudiene pe plan mondial, autorii unei cărți relativ recente, intitulată *Pentru o critică marxistă a teoriei psihanalitice* (1973), afirmă : „Această masivă difuziune ne obligă să ținem seama de instalarea efectivă a psihanalizei în cultura noastră și să începem să-i gîndim istoria, veche de mai bine de șaptezeci de ani și bogată în evenimente instructive pe plan ideologic“ [1].

Freud este tipul medicului cu o vastă cultură literară și filozofică. Familiarizat cu literatura antichității, cunoscător profund al operelor lui Shakespeare, Goethe, Schiller, îndrăgostit de scrierile romanticilor germani, capabil să înțeleagă subtilitățile artelor plastice, cititor atent al operelor filozofice și estetice realizate de Schopenhauer și Hartmann [2], receptiv față de soluțiile noi oferite de unii dintre confrații săi, Freud reprezintă, la încrucișarea dintre cele două secole, tipul savantului cu o cultură universală.

Avînd o încredere fanatică în rezultatele cercetărilor sale despre viața psihică umană, Freud nu este intolerant față de alți adepți ai școlilor de psihanaliză, chiar dacă drumurile lor

[1] C. B.-Clément, P. Bruno, L. Sève, *Pentru o critică marxistă a teoriei psihanalitice*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, p. 7.
[2] A. Clancier. *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Edouard Privat, Editeur, 1973, p. 29.

sînt diferite. În *Viața mea și psihanaliza,* reputatul psihiatru vienez atrage atenția asupra faptului că între anii 1911—1913, în cadrul cercetărilor psihanalitice, au apărut două mișcări disidente, reprezentate de Adler și Jung. Aceste mișcări au găsit numeroși partizani, datorită eludării unor consecințe prea șocante, rezultate din observarea unor fapte a căror relevare scandalizase la început societatea puritană a vremii.

Freud are vocația travaliului în echipă, dar în același timp nu a fost niciodată descumpănit de faptul că unele din tezele sale îl duceau pe un drum tipic unui cercetător solitar. De la enunțarea principiului *plăcerii* și al *realității,* în funcție de care se configurează viața psihică umană, pînă la precizarea celor trei coordonate ale proceselor psihice explicate prin *dinamică, topică* și *economie,* sau situarea existenței umane între *eros* și *thanatos,* Freud trece de la stadiul cercetării riguroase a unor fenomene izolate la acela al conceperii unei *metapsihologii* cu o evidentă bază filozofică.

Ca și Jung, Freud refuză însă multă vreme aventura discursului filozofic cu caracter generalizator. Ostilitatea sa manifestă față de filozofie se observă pînă tîrziu. În *Inhibiție, simptom și angoasă* (1926), el se confesează în mod programatic: „Sînt ostil fabricării de viziuni despre lume. Să fie lăsate în seama filozofilor, care spun în mod deschis că voiajul vieții este imposibil fără un astfel de Baedecker pentru a le da informații asupra tuturor lucrurilor. Acceptăm cu umilință disprețul cu care filozofii ne împodobesc de la înălțimea exigențelor lor sublime. Dar, neputîndu-ne abjura noi înșine orgoliul narcisistic, ne vom căuta consolarea în ideea că toți acești «maeștri ai vieții» vor îmbătrîni repede, că, de fapt, micul nostru travaliu cu bătaie scurtă, mărginit, îi va obliga să publice ediții revăzute și corectate, că și cele mai moderne din aceste genuri de Baedecker vor constitui tentative de a înlocui vechiul catehism atît de comod și de complet. Noi știm cît de puțină lumină a putut proiecta știința pînă în prezent asupra acestor enigme ale lumii. Toată flecăreala filozofilor nu poate să schimbe nimic în această privință, numai o muncă realizată cu răbdare, subordonînd

totul unicei exigenţe a certitudinii, poate modifica în mod progresiv această stare de lucruri." [1]

Freud are conştiinţa faptului că a descoperit anumite zone ale psihismului uman de care pînă atunci filozofia s-a ocupat superficial sau din întîmplare, iar psihologia clasică, ca şi psihopatologia (Charcot etc.) au rămas doar la suprafaţa vieţii spirituale.

De aceea în sfera de interes a medicului vienez vor intra din primii ani de activitate misterele inconştientului şi raporturile acestuia cu alte zone ale vieţii psihice, semnificaţia traumelor din anii copilăriei şi consecinţele acestora pentru omul adult, rolul libidoului sexual, procesul de refulare, mecanismul visului şi analogiile acestuia cu creaţia artistică etc. În atenţia lui Freud nu mai stă doar o parte a fiinţei umane, ci individul în totalitate, actele lui conştiente fiind mereu raportate la alte procese psihice ascunse, latente.

Evident că descoperirea funcţiilor inconştientului şi a mecanismului refulării rămîne cea mai şocantă teză formulată de savantul vienez în prima sa perioadă de activitate. El are multă vreme convingerea priorităţii în relevarea acestor componente ale realităţii psihice. Cînd Otto Rank îi atrage atenţia că şi conceptul de refulare şi cel de inconştient se găsesc în *Lumea ca voinţă şi reprezentare* de Schopenhauer, Freud este satisfăcut de această coincidenţă, dar mărturiseşte că insuficienţa lecturilor sale l-a determinat să se creadă descoperitorul lor. Dar Freud nu este descoperitorul unor termeni, ci al unor mecanisme psihice pe care filozofia şi psihologia anterioară nu le cunoscuseră sau le dăduseră o altă accepţiune. Jacques Lacan precizează, pe bună dreptate, că inconştientul freudian nu este echivalent cu inconştientul romantic, la care se referă Jung, aşa cum nu este la fel nici cu sensul pe care îl dă Eduard Hartmann aceluiaşi concept. „Tuturor acestor inconştienturi, întotdeauna mai mult sau mai puţin afiliate la o voinţă obscură, considerată ca primordială, la ceva dinaintea conştiinţei, Freud opune revelaţia că la nivelul inconştientului există ceva omolog în toate punctele cu ceea ce se petrece la nivelul subiectului — acest

[1] Apud F.-L. Mueller, *L'irrationalisme contemporain*, p. 60.

ceva vorbește și funcționează într-o manieră la fel de elaborată ca și la nivelul conștientului, care pierde astfel ceea ce părea să fie privilegiul său [1]".

Dar așa cum am precizat și cu alt prilej, spre deosebire de Jung, Freud se străduiește să explice mecanismele vieții psihice pe o cale rațională. Ca și alți savanți de la granița dintre cele două secole, medicul vienez introduce în modul de explorare a vieții psihice anumite metode pozitiviste. Preocupat de o metodă cît mai riguroasă, cu o vastă rază de aplicare în diverse științe umaniste, Freud scrie : „O știință trebuie să fie construită pe concepte fundamentale clare și net definite. În realitate, nici o știință, nici cea mai exactă, nu începe prin asemenea definiție. Începutul adevărat al oricărei activități științifice constă, mai degrabă, în descrierea fenomenelor, care sînt apoi adunate, ordonate și inserate în anumite relații." [2]

Freud se comportă astfel față de viața psihică la fel ca un fenomenolog care descrie diversele forme de manifestare ale acesteia, le situează într-o anumită topică a straturilor psihismului uman și caută să detecteze scopul unor pulsiuni, dinamica lor și modul de deviere.

Conștiente sau nu, actele omenești sînt stimulate de anumite pulsiuni și dorințe. Existența umană se găsește astfel situată între doi poli fundamentali, reprezentați de *eros* și *thanatos*. Dacă erosul întreține instinctul de conservare al ființei umane, moartea constituie instinctul de distrugere. Raportul armonios sau antagonic dintre aceste două instincte fundamentale este de natură să ducă la formarea unei imagini asupra vieții.

Individul trăiește într-un grup social mai mare sau mai mic. Pulsiunile și dorințele lui pot fi prin însăși natura lor nelimitate. Împlinirea tuturora nu este însă cu putință, deoarece unele sînt nocive pentru individ, altele pentru societate. Limitarea sau interdicția lor începe din anii copilăriei și continuă pînă la sfîrșitul vieții. Restricțiile impuse copiilor

[1] J. Lacan, *Le séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Du Seuil, 1973, p. 27.
[2] S. Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Idées, 1972, p. 11.

de părinți, codul de interdicții formulat de societate în legătură cu libertățile limitate în mod firesc etc., l-au determinat pe Freud să se întrebe unde se depozitează asemenea dorințe nerealizate, care este cauza unor lapsusuri ce nu pot fi explicate prin oboseală sau neatenție, ce motivație au unele acte ratate, evidente în limbajul verbal sau gestual. Toate acestea au dus la ipoteza inconștientului, pe care Freud o consideră necesară și legitimă: „Psihanaliza ne-a învățat că esența procesului de refulare nu consistă în a suprima sau în a aneantiza o reprezentare constituită de pulsiune, ci în a o împiedica să devină conștientă. Vom spune atunci că se găsește în stare inconștientă și noi putem furniza probe solide despre ceea ce, deși este inconștient, poate să producă efecte, dintre care unele ajung, pînă la urmă, în conștiință." [1]

Freud pleacă de la premisa că orice proces psihic se cristalizează la început sub o formă inconștientă. Topica vieții psihice omenești este concepută de Freud printr-un fel de etajare, reprezentată de conștiință, preconștiință și subconștiință. Pulsiunile și tendințele umane originare se găsesc la început într-un fel de *anticameră*, reprezentată de inconștient. Ele se pot elibera de aici și pătrunde în spațiul alăturat, constituit de zona conștientă, unde pot fi transformate în acte sau respinse din nou în inconștient, refulate.

Rolul de discernere, de rezistență sau de cenzură față de unele presiuni și dorințe refulate este fixat la început de Freud în *preconștiință*, termen care va avea în opera sa o funcție provizorie. În *Introducere în psihanaliză*, terminologia sa se fixează, conștientul fiind desemnat prin *eu* (ich), inconștientul prin *sine* (es), la care se adaugă apoi conceptul de *supraeu* (Über-Ich). [2] Eul este, așadar, acela ce îndeplinește funcția de rezistență, de cenzură a pulsiunilor sinelui, el este cel care suscită mecanismul de refulare. Determinat de formele restrictive ale realității, eul are menirea să conserve viața, să apere individul de diverse pericole exterioare. Freud preci-

[1] *Op. cit.*, p. 65.

[2] Vezi explicația termenilor și în J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 241—256 și pp. 471—473.

zează însă că eul nu este în întregime conștient. El însumează, în parte, unele experiențe și dorințe refulate, dar și unele intenții ce pot deveni pe deplin conștiente. Freud demonstrează astfel că funcția eului este multiplă. Pe această cale se realizează adaptarea la *principiul realității* și degajarea sau distanțarea de *principiul plăcerii*, detașarea de sine fiind posibilă prin cultură și educație. Conștientizarea unor dorințe realizabile, dar și aspirația spre autoreglarea conștientă a individului este exprimată de Freud prin principiul *„Wo Es war, soll Ich werden"* (Acolo unde era sinele, trebuie să ajungă eul). În raport cu sinele, care constituie coeficientul de trăsături înnăscute cu care individul vine pe lume, supraeul se formează printr-o acumulare de constrîngeri și interdicții interiorizate, rezultate din contactul cu mediul ambiant. Supraeul reprezintă astfel un gen de cenzor inconștient care se poate manifesta în formele cele mai deghizate ale visului. El dezamorsează unele pulsiuni, dar stă și la baza actelor de sublimare. Dacă supraeul poate deveni tiranic și apăsător, eul constituie o funcție de apărare și echilibru. Atunci cînd rezistența eului scade, apar semnalele de alarmă, manifestate prin angoasă și nevroză.

Referindu-se la topica acestor elemente componente ale vieții psihice, ca și la raportul lor cu viața exterioară, Freud scrie: „În vreme ce *eul* reprezintă în mod esențial lumea exterioară, realitatea, *supraeul* se opune acestuia, fiind încărcat cu puteri ale lumii interioare, ale sinelui. Iar noi trebuie să ne așteptăm ca aceste conflicte între *eu* și ideal să reflecte, în ultimă analiză, opoziția care există între lumea exterioară și lumea psihică." [1]

Freud pune în circulație și conceptul de *eu ideal*. Acesta „reprezintă moștenirea complexului oedipian și, prin urmare, expresia tendințelor celor mai puternice, a destinațiilor libidinale celor mai importante ale *sinelui*" [2]. Afirmația aceasta nu trebuie însă înțeleasă în mod eronat, deoarece funcția eului ideal începe să se exercite odată cu declinul complexului oedipian, cînd atitudinea de iubire sau ură față de părinți

[1] S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1927, p. 203.
[2] *Ibidem*.

se interiorizează, transformîndu-se într-o dorinţă de identificare cu aceştia.

Dar pentru a ajunge la înţelegerea funcţiei libidoului sexual, a viselor, a fanteziei, a procesului de sublimare şi, în cele din urmă, la modul de explicare a procesului de creaţie artistică, nu poate fi trecută cu vederea ponderea pe care Freud o acordă actului de refulare şi consecinţelor acestuia.

În *Contribuţie la istoria mişcării psihanalitice,* autorul precizează că la teoria refulării a ajuns prin mijloace proprii, fără să fi fost influenţat de nimic: „Teoria refulării este coloana pe care este fundamentat edificiul psihanalizei; ea este partea cea mai importantă, reprezentînd în întregime expresia teoretică a unei experienţe care poate fi reprodusă cît de des dorim, atunci cînd analizăm un nevrotic, fără să recurgem la hipnoză" [1].

În *Visul şi interpretarea sa,* Freud aduce unele explicaţii în plus, referitoare la acest concept. El pleacă de la premisa că aparatul nostru psihic dispune de două funcţii creatoare ale gîndirii. Una face ca produsele sale să poată deveni imediat conştiente. Alta le menţine inconştiente sau pot fi uneori conştientizate prin intermediul celeilalte. „La limita de separare dintre aceste două funcţiuni, chiar în punctul unde prima se întîlneşte cu a doua există o cenzură care nu lasă să treacă decît ceea ce îi este plăcut şi respinge restul. Produsele respinse de cenzură se găsesc atunci, pentru a întrebuinţa propria noastră expresie, în stare de refulare." [2]

Procesul de refulare nu trebuie raportat numai la pulsiunile libidinale, ci la cele mai diverse genuri de dorinţe, care pot fi interzise prin cenzura exercitată de *eu* sau *supraeu.* Fără îndoială că libidoul rămîne o forţă de iradiaţie a dorinţelor care se manifestă pe cele mai diverse planuri. Laconic, Freud afirmă: „Voi numi energia instinctelor sexuale — şi numai aceasta — *libido*" [3]. În alte scrieri observăm că medicul vienez este înclinat să considere libidoul ca un potenţial de energie afectivă, care depăşeşte sursa sa pur erotică.

[1] *Op. cit.,* p. 273.
[2] S. Freud, *Le rêve et son interprétation,* Paris, Gallimard, Idées, 1972, p. 97.
[3] S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse,* p. 45.

Mecanismul psihic al dorințelor, interzicerea lor, transferul acestora pe planul fanteziei și al visului reprezintă căile prin care autorul se apropie din ce în ce mai mult de specificul universului imaginar, de procesul de sublimare și transferurile posibile pe planul reveriei literare.

Fantezia este privită de Freud ca o realitate psihică opusă realității materiale. Trecerea de la principiul plăcerii la acela al realității, determinată de *„eul rațional"*, reprezintă una din sursele principale de alimentare a fanteziei. Influențat de realitatea exterioară, capabil să înțeleagă exigențele realității, omul se supune unor acte firești de renunțare, care fac ca dorințele și pulsiunile sale să se depoziteze în inconștient. Dar această încărcătură excesivă a inconștientului cu energie afectivă poate deveni dăunătoare. De aceea, psihismul uman caută unele soluții de compensare. Fantezia reprezintă astfel una din căile esențiale de defulare a ființei umane. „În activitatea fanteziei sale, omul continuă deci să se bucure, în raport cu constrîngerile exterioare, de această libertate la care a fost obligat să renunțe de mult timp în viața reală. El a realizat un tur de forță care îi permite să fie, alternativ, un animal care se bucură și o ființă rațională." [1]

Or, unele dintre produsele cele mai cunoscute ale fanteziei sînt «visele în stare de veghe», care constituie, după părerea lui Freud, nucleul viselor nocturne. Autorul precizează: „Dorința este excitantul visului, realizarea acestei dorințe formează conținutul visului: aceasta este una din caracteristicile fundamentale ale visului. O altă caracteristică, nu mai puțin constantă, consistă în aceea că visul, nemulțumit să exprime un gînd, reprezintă această dorință realizată sub forma unui eveniment psihic halucinatoriu." [2]

Freud recunoaște fără nici o ezitare că între „retorica" visului nocturn sau diurn, bazată pe travestire, condensare, deplasare, abreviere etc., și aceea a creației artistice există numeroase analogii. De aceea, el va afirma că visele formează materia brută a producției poetice, prelungindu-se în folclor,

[1] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, pp. 350—351.
[2] *Op. cit.*, p. 114.

mitologie şi creaţia artistică în general. Studiul său cel mai elocvent pe acest plan este *Creaţia literară şi visul în stare de veghe* (1908).

Freud compară actul de creaţie, pe de o parte, cu activitatea ludică a copiilor, pe de altă parte, cu starea de reverie diurnă. Ca şi copilul, poetul îşi creează o lume imaginară pe care o ia însă în serios. Dar în vreme ce copilul nu ascunde dorinţele care stau la baza jocului său, omul adult îşi maschează fantasmele reveriei, deoarece ele trădează anumite insatisfacţii din viaţa cotidiană.

Între visătorul în stare de veghe şi artist, Freud găseşte numeroase asemănări. Şi creatorul este obsedat de anumite fantasme care sînt rezultatul unor insatisfacţii din viaţa cotidiană, şi el introduce în universul imaginar, exprimat prin scriitura sa, teme, amintiri, motive, evenimente care sînt rezonanţa îndepărtată a unor amintiri din anii copilăriei. Dar în timp ce visătorul obişnuit nu-şi comunică fantasmele sale dintr-o anumită jenă, iar dacă le-ar exprima nu ne-ar produce nici o plăcere, transferul unor fantasme în creaţia literară are o altă funcţie şi o altă rezonanţă în conştiinţa receptorului: „Dar atunci cînd creatorul literar joacă în faţa noastră jocurile sale sau ne povesteşte ceea ce sîntem înclinaţi a considera visele sale diurne personale, noi încercăm o foarte mare plăcere, datorată, fără îndoială, convergenţei mai multor surse de bucurie“ [1].

Convertită în bucurie estetică, repulsia resimţită faţă de nararea fantasmelor obişnuite rezultă, fără îndoială, din secretele artei poetice a creatorului literar. În privinţa talentului artistic şi a tehnicii literare, savantul vienez este de părere că metoda pe care o practică nu-i permite să se pronunţe asupra acestor aspecte ce conferă unui text o calitate estetică justificabilă: „Analiza nu poate să spună nimic în legătură cu elucidarea darului artistic şi relevarea mijloacelor de care se slujeşte artistul pentru a lucra; dezvăluirea tehnicii artistice nu mai este de resortul său“ [2].

[1] S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 80.

[2] S. Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, p. 81.

Freud privește textul literar ca un document, ca un discurs al unui *rêveur* nevrozat, în care caută anumite simboluri. Așa cum visul are un conținut manifest și unul latent, deghizat într-un discurs incoerent, la fel și creația artistică are un conținut latent, pe care autorul încearcă să-l detecteze prin mijloacele oferite de ancheta psihanalitică.

Asemănările pe care Freud le stabilește între artist și nevropat sînt elocvente în acest sens. „Artistul este în același timp un introvertit care frizează nevroza. Animat de impulsiuni și de tendințe extrem de puternice, el vrea să cucerească onoruri, putere, bogății, glorie și dragostea femeilor. Dar mijloacele prin care să-și procure aceste satisfacții îi lipsesc. Iată de ce, ca orice om nesatisfăcut, el se întoarce de la realitate și își concentrează întregul interes, ca și libidoul său, spre dorințele create prin viața imaginativă, ceea ce poate să-l conducă ușor la nevroză. Trebuie multe circumstanțe favorabile pentru ca evoluția sa să nu ajungă la acest rezultat." [1] Dar cum artistul are o mare capacitate de sublimare, mijlocită de însăși creația sa, ancorarea lui într-o stare de nevroză iremediabilă nu este cu putință. Spre deosebire de nevropat, artistul găsește astfel calea de întoarcere din universul imaginar în realitate. Operele sale sînt niște satisfacții imaginare ale unor dorințe inconștiente. Spre deosebire de vise, care au un caracter narcisistic și sînt asociale, creațiile de artă trezesc simpatia publicului prin însăși capacitatea lor de a satisface aceleași dorințe inconștiente pe care le însumează și mesajul latent al operei.

Vreme îndelungată atenția lui Freud este centrată asupra relațiilor dintre vis și artă, pe care o privește ca un act de sublimare a unor dorințe refulate. Faptul acesta ne obligă să ne întrebăm în ce măsură celebrul psihiatru vienez a exercitat prin extensia metodei sale o adevărată activitate de critic literar. Claparède vorbește pe acest plan despre Freud ca despre un veritabil înnoitor al criticii literare : „Grație lui Freud noi înțelegem astăzi ceea ce părea altădată paradox și îndrăzneală în artă, ceea ce putea să fie însă expresia unui adevăr foarte profund. Freud devine părintele unei critici

[1] S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p. 354.

artistice şi literare de un gen cu totul nou şi care merge mult mai adînc în analiza capodoperelor decît a fost vreodată cazul pînă acum." [1]

În ceea ce ne priveşte, trebuie să mărturisim că nu sîntem înclinaţi să vedem în Freud un critic literar. Demersul său intelectual spre creaţia literară sau operele plastice, ca şi spre biografia unor oameni de artă, are un caracter experimental. Freud încearcă să-şi verifice metoda, s-o acrediteze printr-o ilustrare mai amplă, oferită şi de alte domenii ale culturii. Uneori este preocupat de simbolurile latente ale operelor de artă (Oedip, Hamlet), alteori se cantonează în biografia unor creatori (Leonardo da Vinci, Dostoevski). Cînd atenţia sa este centrată asupra unei lecturi învestite cu o funcţie de decriptare (*Gradiva*, *Poezie şi adevăr*), opera este citită prin analogie cu modul de analiză a visului (*Gradiva*) sau are caracterul unei anchete, menită să releve unele traume din copilărie (*Poezie şi adevăr*).

Cînd investigaţia sa urmăreşte un tip de discurs (actele ratate, lapsusurile din enunţul verbal) sau o categorie estetică (umorul, comicul), cercetarea vizează cu precădere relaţia dintre retorica inconştientului şi aceea a conştientului, care are un notabil ecou în psihanaliza structurală contemporană (Lacan).

Opera căreia Freud i-a consacrat cel mai mare spaţiu în cadrul aplicaţiilor sale despre literatură este *Gradiva*, iar studiul este intitulat în mod programatic *Delir şi vise în „Gradiva" de Jensen* (1907). Nuvela lui Jensen este ea însăşi o tentativă de psihanalizare a comportamentului unui arheolog, care refulîndu-şi înclinaţia sentimentală pentru Zoe Bertgang, prietena sa din copilărie şi vecina sa, trăieşte un proces de transfer, asemănător cu delirul şi visul.

În faţa unui asemenea text, Jung ar fi spus că orice tentativă de psihanaliză este superfluă, deoarece autorul însuşi şi-a conceput personajele în această manieră. Freud care afirmase în repetate rînduri că scriitorii au spus mai devreme

[1] Apud N. N. Dracoulidès, *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, Genève, Aux Éditions du Mont-Blanc, 1952, p. 13.

despre inconștient lucruri mai interesante decît medicii, găsește în *Gradiva* o acreditare a ideilor sale.

Refulîndu-și sentimentele de dragoste pentru Zoe, arheologul Norbert Hanold respinge în inconștient existența reală a tinerei sale vecine. Locul ei este luat de o obsesie cu o dublă direcționare. Norbert se îndrăgostește de o statuie a'e cărei linii și mișcări le studiază cu multă grijă. Statueta este denumită de arheolog în mod simbolic *Gradiva*. Reflexele inconștientului se văd și aici, deoarece *Gradiva* și Zoe *Bertgang* derivă din același vechi etimon grec, care sugerează mersul plin de strălucire.

A doua obsesie a arheologului german rezultă din dorința de a fi văzut orașul Pompei în anul catastrofei sale. Cîntecul unui canar, colivia acestuia îi suscită un anumit sentiment de evadare, care îl împinge spre vizitarea orașului Pompei. Aici pare să regăsească într-un fragment de basorelief urmele Gradivei, apoi în stare de delir vede *fantoma* acesteia, după care va avea cu ea o convorbire.

Freud descifrează în *Gradiva* două enigme, una a inconștientului cu pulsiunile sale erotice, rezultate din refularea sentimentului de iubire și a doua, provenită din obsesia arheologului ce caută să dezlege enigma acestui basorelief. Intriga-anchetă, realizată pînă la capăt, duce la suprapunerea celor două imagini, Gradiva fiind Zoe Bertgang.

Procesul de identificare a celor două imagini este dificil. De aceea, Freud precizează că limbajul lui Norbert și Zoe este ambiguu, el respectînd canoanele visului în mai mulți timpi, cu referințe care trimit și la trecut și la prezent.[1]

Ieșirea lui Norbert din „halucinația negativă" este realizată de Zoe care îl psihanalizează pe Norbert pînă la descoperirea cauzei și îl readuce la realitate din starea de delir.

Freud tratează nuvela lui Jensen ca un vis cu simboluri deghizate, ca o suită de fragmente ale unui scenariu ale cărui sensuri încearcă să le decripteze.[2] Analiza lui Freud se men-

[1] S. Freud, *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, pp. 230 și urm.

[2] Vezi și S. Kofman, *Délire et fiction* (à propos de *Délire et rêves dans la «Gradiva» de Jensen* de Freud), în *Europe*, martie, 1974, pp. 165—184.

ține la nivelul unei tentative de semiologie a visului, în spiritul metodei pe care o anunțase în studiile sale de acest gen.

Comentînd sensul pe care îl are arta în unele opere ca *Gradiva*, în spiritul analizei pe care a realizat-o Freud, Herbert Marcuse scrie următoarele: „Arta este probabil «revenirea a ceea ce a fost refulat» sub forma cea mai vizibilă, și aceasta nu numai la nivelul individual, ci de asemenea la nivelul istoric genetic. Imaginea artistică dă o formă «amintirii inconștiente» a eliberării care a eșuat, a promisiunii care a fost trădată." [1]

Cu eseul *O amintire din copilărie în Poezie și Adevăr de Goethe* (1917), Freud deschide calea psihobiografiei moderne care are astăzi un alt orizont decît în acea perioadă de început.

Psihiatrul vienez se oprește doar asupra unui episod din *Poezie și Adevăr*, unde Goethe relatează cum în anii copilăriei (Freud stabilește că putea să aibă trei ani și trei luni sau cinci ani), într-un moment de zburdălnicie excesivă, incitat, după părerea sa și de frații Ochsenstein, a aruncat pe fereastră în stradă aproape toată vesela din bucătărie care, bineînțeles, s-a spart în întregime.

La început Freud privește această întîmplare ca un simplu gest copilăresc. Dar după ce un pacient îi relatează un caz asemănător, el începe să caute în biografia lui Goethe acel eveniment traumatizant care a putut declanșa un asemenea act aberant, chiar în anii copilăriei. Metoda este enunțată direct: „În fiecare studiu psihanalitic al istoriei unei vieți, reușim pe această cale să explicăm semnificația unor amintiri infantile profund reculate" [2].

Căutînd așadar cheia acestui gest aparent ludic, Freud ajunge la concluzia că poate fi situat în momentul în care s-a născut fratele lui Johann Wolfgang, Hermann Jakob. Freud crede că micul Wolfgang a privit venirea fratelui său pe lume ca un act de frustrare. Însuși faptul că Wolfgang nu a fost prea impresionat de moartea prematură a fratelui său, că nu a vărsat nici o lacrimă, este considerat ca un act

[1] H. Marcuse, *Éros et civilisations*, p. 138.
[2] S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 151.

de eliberare inconștientă de un intrus pe care nu l-a dorit. Copilul care aruncă vesela pe fereastră în momentul nașterii fratelui său realizează un act simbolic de eliberare. „Această plăcere nu se explică numai prin nevoia de a arunca totul în stradă pe fereastră. Dar a arunca afară pare să țină un loc esențial în actul magic în cauză și să derive din sensul său ascuns. Copilul nou-venit trebuie scos pe fereastră dacă este posibil, căci el a venit tot prin fereastră." [1]

Cît de certă este interpretarea dată de Freud acestui act, este greu de spus, cu atît mai mult cu cît gestul lui Goethe nu poate fi situat în mod sigur în timp, deci exact în momentul nașterii fratelui său. Analiza freudiană a acestui eveniment traumatic are însă un mare coeficient de verosimilitate.

Toate aplicațiile literare realizate de Freud sînt concepute în aceeași manieră. Inventarul lor integral ni se pare astfel inutil. Ne simțim doar obligați să precizăm că analiza lui *Moise de Michelangelo* are un caracter tehnic, behaviorist, care pare să iasă din sfera metodei sale, anunțînd însă tipul de psihanaliză adoptat de numeroși cercetători americani, repudiat însă de Lacan.

Freud scrie unele eseuri cu caracter mai general, cum este acela despre *Cuvîntul de duh și raportul său cu inconștientul* (1905), așa cum face unele considerații demne de atenție, referitoare la actele ratate și lapsusurile inconștiente ale discursului. Dacă primul studiu menționat vizează cuvintele de duh, umorul și comicul, explicate prin economia inhibiției, a reprezentării și a sentimentului, actele ratate pun în lumină o anumită pierdere de informație și de sens a textului, care abia acum începe să fie studiată. [2]

Freud rămîne astfel personalitatea cea mai marcantă din cadrul psihanalizei tradiționale. Relaționarea psihanalizei cu socio-psihologia, lingvistica, estetica și critica literară se face mai ales prin intermediul operelor sale, nu al scrierilor lui Jung și Adler care au avut un ecou remarcabil în alte domenii.

[1] *Op. cit.*, p. 156.

[2] Vezi J.-L. Baudry, *Freud et la «création littéraire»*, în *Théorie d'ensemble*, Paris, Du Seuil, 1968, pp. 148—174.

Însăşi observaţia că savantul vienez nu ar fi luat în consideraţie anumiţi factori exteriori în analiza vieţii psihice nu se poate susţine decît într-o mică măsură. Opere ca *Psihologia maselor şi analiza eului* şi *Despre psihopatologia vieţii cotidiene* relevă rolul pe care Freud l-a acordat factorilor exteriori. Referindu-se la condiţionarea omului de factorii economici şi sociali în cartea sa *Marxism şi psihanaliză*, R. Osborn scria : „În terminologia freudiană, eul este acea parte a sinelui care s-a modificat în contact cu realitatea externă, o realitate care pentru om este mai ales economică şi socială. În alţi termeni, eul reflectă realitatea socială şi depune eforturi să limiteze şi să restrîngă exigenţele sinelui pentru a le pune în acord cu exigenţele realităţii sociale." [1]

Faţă de tezele freudiene apar totuşi numeroase obiecţii, care vin mai ales din partea sociologilor şi a filozofilor cu o formaţie fenomenologică. Lucien Goldmann, de pildă, precizează că nu visul singur trebuie luat în consideraţie în legătură cu fenomenele de cultură. Logica socială a creat şi alte structuri semnificative cu o relativă autonomie. [2]

În *Structura comportamentului* (1941), Merleau-Ponty demonstrează că refularea, represiunea, complexele, rezistenţa etc. pot fi considerate ca părţi ale unei conştiinţe fragmentate, nu elemente ale inconştientului. Dealtfel, în opoziţie cu Freud, unii fenomenologi încearcă o extensie a conceptului de conştient, fapt evident chiar la Merleau-Ponty.

În cartea sa *După Freud*, J.-B. Pontalis remarcă faptul că nici o experienţă trăită nu a permis accesul spre constatarea complexului oedipian, deci nu a confirmat existenţa sa. Acelaşi autor menţionează : „Pentru Freud, a recunoaşte funcţia structurantă a semnificantului şi productivitatea unui inconştient care elaborează nu numai visele, dar şi viaţa noastră... este unul şi acelaşi lucru" [3].

Critica freudismului subliniază numeroase exagerări ale acestei concepţii care, folosind un număr restrîns de principii,

[1] R. Osborn, *Marxisme et psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p. 112.
[2] L. Goldmann, *Marxisme et sciences humaines*, p. 108.
[3] J.-B. Pontalis, *Après Freud*, Paris, Gallimard, Idées, 1971, p. 51.

le consideră adevărate chei universale, capabile să dezlege toate enigmele comportamentului uman, ale civilizației și ale culturii.

Cu toate acestea, Freud rămîne creatorul unei metode și al unui limbaj care a fost apoi îmbogățit și nuanțat de succesorii săi. Și dacă multe dintre obiecțiile care se aduc freudismului au o fundamentare științifică, altele, cum sînt cele formulate de Merleau-Ponty, reprezintă tot niște modele ipotetice de gîndire.

Evaluînd raportul dintre psihanaliză și cultura contemporană, Paul Ricoeur scrie : „O problemă de asemenea considerabilă, privitoare la locul psihanalizei în mișcarea culturală contemporană, cere în același timp o apropiere limitată și revelatoare de esențial : limitată, dacă ea trebuie să dea loc unei discuții și unei verificări ; revelatoare, dacă ea trebuie să ofere o idee despre amploarea unui fenomen cultural, reprezentat de psihanaliză pentru noi. O relectură a textelor freudiene despre cultură poate facilita o asemenea apropiere. Aceste încercări atestă faptul că psihanaliza nu privește cultura cu titlu accesoriu sau indirect ; departe de a fi doar o explicație a deșeurilor existenței umane, a reversurilor omului, ea demonstrează intenția sa adevărată, atunci cînd, făcînd să se spargă cadrul limitat al raportului terapeutic dintre analist și pacientul său, se ridică la nivelul unei hermeneutici a culturii." [1]

Aceasta a fost calea urmată de Freud. Dacă în *Introducere în psihanaliză*, metoda pe care o practica părea destinată în exclusivitate cazurilor clinice, în *Metapsihologie*, autorul afirmă deschiderea sa spre cazurile normale, iar în opera sa de sinteză cu un vădit caracter autobiografic, *Viața mea și psihanaliza*, savantul vienez mărturisește în mod deschis că a dorit ca principiile sale să găsească o sferă de aplicare în cele mai diverse zone de cercetare.

La început a fost Freud. El a pus bazele unui nou demers spre viața psihică și produsele sale, găsindu-le o nouă moti-

[1] P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Du Seuil, 1969, p. 122.

vație. După Freud, unghiul de refracție al psihanalizei și spațiile sale de extensie științifică vor demonstra viabilitatea și durata acestei metode.

Carl Gustav Jung

În procesul de diversificare a gîndirii psihanalitice universale, un rol de seamă l-a deținut opera medicului elvețian de origine germană, Carl Gustav Jung, care a avut un masiv ecou nu numai în psihologie și etnopsihologie, ci și în critică, estetică și filozofie.

Raportată la Freud, opera jungiană reprezintă o altă „schismă", deosebit de fertilă pentru modul de gîndire al epocii sale. Concepte cum sînt acelea de *arhetip, umbră, persoană, animus, anima, compensare, individuare, simbol, serie* etc., capătă o accepțiune proprie, conferind o notă specifică gîndirii acestui savant, care s-a distanțat de Freud prin concluziile sale originale chiar de la începutul activității sale.

Freud vedea în Jung nu numai o mare speranță a școlii sale de psihanaliză, ci și un discipol și colaborator, capabil să-i continue ideile. Or, începînd cu *Metamorfozele și simbolurile libidoului* (1912), activitatea lui Jung vădește o altă cale de orientare. Referindu-se la raporturile cu Freud, puternic marcate de ruptura din 1913, Jung scria următoarele: „Freud... m-a lăsat să înțeleg, în mai multe rînduri, că mă considera succesorul său. Aceste aluzii mă jenau, pentru că știam că nu voi fi niciodată în stare nici măcar să apăr opiniile sale în mod corect, adică în sensul pe care el l-a imprimat... Ideea c-ar fi trebuit să ader, ca să spun așa, la o direcție împotriva convingerii mele intime, era pentru mine, din mai multe motive, dezagreabilă. Un asemenea rol nu-mi convenea." [1] Din convorbirile dintre Richard Evans și C. G. Jung rezultă în mod limpede că medicul elvețian nu

[1] C. G. Jung, *«Ma vie», souvenirs, rêves et pensées*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 184—185.

acorda, de pildă, libidoului sexual importanța pe care i-o conferise Freud în cele mai multe dintre cercetările sale. Jung preciza că în perioadele normale, de acalmie, este posibil ca obsesiile de acest gen să joace un rol mai mare. Dar în alte împrejurări, Jung considera că instinctul de nutriție sau voința de putere au o pondere cel puțin tot atît de mare în viața biologică și spirituală, cum este și aceea a libidoului sexual. [1]

La început, Jung se comportă față de științele teoretice la fel ca și Freud. El mărturisește fără nici o reticență că nu are vocația omului care își propune să instaureze o nouă religie și nici nu dorește să profeseze vreuna sau să pună temeliile unei noi filozofii. Jung se comportă astfel ca un psihiatru preocupat de dereglarea vieții psihice, de fenomenologia, etiologia și teleologia sa. Mărturisirea sa de credință este elocventă: „Eu mă definesc ca un empirist. Adeseori mi se face reprosul că sînt un rău filozof și, bineînțeles, că nu-mi face deloc plăcere să fiu ceva mediocru. Ca empirist, cel puțin, mi-am îndeplinit datoria." [2]

Comentînd procesul de evoluție a gîndirii sale, care tindea spre o cheie explicativă a fenomenelor vieții cu caracter mai general, medicul elvețian adaugă: „Operele mele pot să fie considerate ca tot atîtea stații ale vieții mele; ele sînt expresia evoluției mele interioare..." [3]

Cheia de boltă a operei sale este descoperită odată cu detectarea *sinelui*, care, tradus în limbajul freudian, este, într-o anumită măsură, un echivalent al eului. În acest stadiu, celebrul psihiatru va spune: „Reflecția mea și cercetările mele au atins atunci punctul central al psihologiei mele, vreau să spun ideea de sine. Numai atunci mi-am găsit drumul propriu de întoarcere spre lume." [4]

Dar cine cercetează cele mai multe scrieri ale lui Jung nu poate să nu constate că acest erudit psihiatru este în același timp un mare gînditor. În pofida mărturisirilor sale de cre-

[1] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, pp. 13—14.
[2] C. G. Jung, *«Ma vie», souvenirs, rêves et pensées*, p. 425.
[3] *Op. cit.*, p. 258.
[4] *Op. cit.*, p. 242.

dinţă, Jung se defineşte ca un filozof al condiţiei umane, ca un socio-psiholog care cercetează raporturile dintre individ şi colectivitate în condiţiile marilor traume produse asupra omului de civilizaţia occidentală. Ca psiholog, explorează straturile vieţii psihice şi raporturile dintre acestea. Dar de la psihologia individului, Jung ajunge cu uşurinţă la psihologia colectivă. Procesul acesta era inevitabil. Cercetătorul elveţian nu era un simplu savant de cabinet. Cele mai multe observaţii ale sale se întemeiază pe studiul vieţii primitive sau moderne pe care o duc popoarele de pe diferite continente. Referindu-se la călătoriile de studii realizate de Jung pe diferite continente şi în diferite ţări, Edmond Rochedieu scrie: „Din 1921 pînă în 1926, el a parcurs Africa de Nord, Kenya, Uganda, ajungînd pînă în Indii şi Ceylon, profitînd de toate ocaziile pentru a intra în contact direct cu personalităţi din fiecare regiune şi din fiecare religie practicată aici. Aceste peregrinări printr-o lume imensă l-au învăţat multe, nu numai în ceea ce priveşte natura profundă a fiinţei umane în toate climele, dar şi în ceea ce priveşte asemănările care se ascund în spatele diferenţelor de civilizaţie şi obiceiuri." [1]

El compară astfel lumea din Sahara cu antichitatea romană văzută astăzi, civilizaţia europeană cu cea americană. Jung examinează ideea de progres, construcţia miturilor şi a simbolurilor la popoarele primitive, rolul ştiinţei şi al filozofiei în epoca modernă, modul de conciliere a individului cu societatea de consum, care supune fiinţa umană unui proces lent şi greu perceptibil de degradare. Viziunea aceasta comparatistă a diferitelor tipuri de civilizaţii, modul de manifestare a inconştientului colectiv la diverse popoare, condiţia umană specifică a individului în căutarea unui ideal moral etc., nu-l împiedică să recunoască faptul că cercetătorul modern nu poate ieşi adeseori din „conştiinţa culturală a omului alb".

Orice ar spune Jung despre sine şi despre opera sa, el rămîne un cercetător empirist, dublat de spiritul umanist al unui filozof vizionar. Cînd îl compară pe Freud cu Jung,

[1] Ed. Rochedieu, *C. G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1970, pp. 24—25.

Paul Ricoeur scrie că „această fermitate, această rigoare mă fac să-l prefer pe Freud lui Jung. Cu Freud știu unde sînt și unde voi ajunge ; cu Jung totul riscă să se confunde : psihismul, sufletul, arhetipurile, sacrul." [1]

După părerea noastră, și la Freud și la Jung există un plan al observațiilor și conceptelor științifice de derivație directă, dublat de un alt plan al filozofiei științei, care îl depășește adeseori prin concluziile sale pe cel dintîi. Ca și Freud, Jung este și el preocupat de realitatea psihică, despărțită în mai multe straturi, învestite cu funcții diferite. Psihiatrul elvețian pleacă de la premisa că orice formă de manifestare a conștiinței reprezintă o realitate intermitentă, o funcție exercitată cu întreruperi, în vreme ce inconștientul este durabil. Conștiința poate ajunge astfel, după părerea sa, la gradul zero de manifestare, inconștientul rămîne însă constant. O apreciere superficială lasă impresia că viața spirituală a ființei umane este în totalitatea sa o reflectare a lumii externe. Însuși inconștientul era explicat de Jung pe această cale, atîta vreme cît îl considera ca un depozit al actelor și impresiilor refulate de conștient. După opinia lui Jung, „inconștientul preexistă întotdeauna, fiind dispoziția funcțională moștenită de la o vîrstă la alta. Conștiința este o mlădiță tîrzie a sufletului inconștient." [2]

Freud considera inconștientul atît ca o expresie a unor tendințe infantile, cît și ca o zonă de fenomene psihice refulate, respinse și aruncate în acest strat inferior al conștiinței. Spre deosebire de Freud, Jung crede că mecanismul refulării nu poate explica în întregime structura inconștientului. Dacă lucrurile ar sta așa, ar însemna ca omul să aibă o memorie excepțională. Jung introduce în explicarea informațiilor deținute de inconștient un criteriu de valoare, de tensiune pulsională : „...în sfera sa nu se înscriu numai conținuturile refulate, ci și toate materialele psihice care, deși existente, nu și-au atins valoarea, intensitatea care să le permită să depășească pragul conștientului. Or, este imposibil să explicăm numai

[1] P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, p. 206.
[2] C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, pp. 48—49.

prin mecanismul refulării de ce toate aceste elemente rămîn sub pragul conştientului." [1]

Jung consideră că la anumite niveluri, între conştient şi inconştient există în permanenţă unele canale de comunicare. Acestea alimentează informaţia noastră cotidiană şi dau o anumită amprentă multora dintre actele noastre, pe care la prima vedere nu le putem explica cu prea multă uşurinţă. Cele trei straturi ale inconştientului sînt stabilite de Jung astfel :

1. Conţinuturi inconştiente accesibile
2. Conţinuturi inconştiente accesibile, mediatizate
3. Conţinuturi inconştiente inaccesibile.

Toate aceste elemente sînt relaţionate de autor cu inconştientul personal al fiinţei umane. Încărcătura psihică a acestuia provine din trecutul fiecărui individ, din experienţa sa personală. Dacă aceste elemente ale inconştientului personal lipsesc, omul are sentimentul unui vid, al unei carenţe care îi conferă o stare de inferioritate.

Jung este însă de părere că datele personale ale inconştientului individual se conjugă cu unii factori de ordin impersonal, cu anumite categorii şi arhetipuri moştenite : „Am emis astfel ipoteza că inconştientul însumează, să spunem în straturile sale profunde, materiale colective relativ vii şi active, şi pe această cale am ajuns să vorbesc de un inconştient colectiv" [2].

Raportul dintre sine, eu şi supraeu, analizat în numeroase rînduri de Freud, cu unele retuşări de nuanţe, este examinat şi de Jung printr-un unghi de refracţie evident, care impune şi unele deosebiri terminologice. Jung îi reproşează lui Freud în primul rînd faptul că nu distinge foarte exact ceea ce este înnăscut de ceea ce a fost acumulat pe parcursul vieţii. La început există la copii, ca şi la oamenii primitivi, o anumită identificare cu corpul. Sentimentul eului apare la copii, după părerea sa, cam pe la vîrsta de patru ani. Eul nu apare însă

[1] C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, Idées, 1973, p. 24.
[2] *Op. cit.*, p. 45.

niciodată în concepția jungiană ca ceva definitiv stabilit: „...eul este întotdeauna în curs de a se construi. El nu este un produs finit, el se elaborează. Nu trece nici un an fără să puteți descoperi un nou și mic aspect prin care sînteți în mai mare măsură voi înșivă decît v-ați fi închipuit." [1]

În *Convorbirile cu Jung* realizate de Richard Evans, întrebările sînt în așa fel formulate încît psihiatrul elvețian să scoată în relief și acele aspecte de ordin terminologic, care îl deosebesc de Freud. Distincția pe care o face Jung între «eu» și «sine» ni se pare elocventă în acest sens. „Cînd spun «sine», nu trebuie să vă gîndiți: «eu, eu însumi», deoarece acesta este doar «sinele» empiric, care este desemnat prin termenul de «eu». Dar cînd spunem «sine», este vorba de personalitate și aceasta este o noțiune mai extensivă decît «eul», pentru că «eul» indică numai faptele de care sîntem conștienți, pe care le cunoaștem noi înșine." [2]

Cercetarea raporturilor dintre conștient și inconștient, dintre ceea ce este moștenit și ceea ce este acumulat prin experiența individului în societate, îl duce pe Jung din ce în ce mai evident pe calea construirii unui *model* de funcționare a psihismului uman, de apreciere a actelor de comportament, de sesizare a primelor elemente care explică procesul de creație.

Una din formele de comunicare dintre conștient și inconștient este reprezentată de vis. Jung privește visul atît ca un fenomen de compensare și autoreglare a vieții psihice, cît și ca o formă de exprimare a unor imagini care țin de natura cea mai primitivă a ființei umane. Să nu uităm că, după opinia lui Jung, viața inconștientă se distruge ea însăși. Păstrarea și comunicarea unor fapte psihice originare se face prin simboluri. Acestea mediatizează raportul dintre conștient și conștient și se cer deci interpretate sau arată cum inconștientul se privește pe sine însuși. Jung consideră: „Visul, derivînd din activitatea inconștientului, reprezintă conținuturile care somnolează aici; nu toate conținuturile care figurează aici, ci numai pe unele dintre acestea, care, pe calea

[1] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, p. 27.
[2] *Op. cit.*, p. 44.

asociației, se actualizează, se cristalizează și se selecționează, în corelație cu starea de moment a conștiinței." [1]

Prin simbolurile sale, visul exprimă un anumit mesaj al *inconștientului personal*, care trimite spre un context real. Spre deosebire de Freud, Jung nu consideră visul un mesaj deghizat, el este ceea ce este, fiind sedimentat pe un anumit complex personal. Dacă visul personal este emanația inconștientului individual, miturile reprezintă o formă de reverie colectivă, fundamentată pe anumite complexe generale, care nu au nimic maladiv. Explicînd mecanismul formării miturilor, Jung ajunge să formuleze teoria acelor modele arhetipale în funcție de care este structurată viața psihică umană. Avînd un caracter primordial în structurarea realității spirituale, arhetipurile explică anumite elemente universal valabile ale structurilor noastre mentale, indică rolul unor semnificanți care au o funcție predeterminantă asupra inconștientului colectiv, reflectat în felul de modelare a inconștientului individual. Arhetipul este astfel „expresia care desemnează o imagine originală, existentă în inconștient. Arhetipul este, de asemenea, un fel de complex, dar este opus acelora pe care le-am studiat pînă acum ; el nu mai este fructul unei experiențe personale, ci un complex înnăscut. Arhetipul este un centru încărcat de energie." [2]

Examinînd relația dintre inconștientul colectiv și arhetipuri, Jung se apropie din ce în ce mai mult de problema procesului de creație. Dacă arhetipurile apar ca niște modele apriorice ale psihismului individual și colectiv, ele sînt independente de spațiu și timp. Mediate de imagini și simboluri, arhetipurile atestă un anumit mecanism universal al creierului uman.

În *Convorbirile cu C. G. Jung*, redactate de Richard Evans, psihologul elvețian observă că omul s-a născut cu un anumit mecanism de funcționare, cu un anumit model de comportament, exprimat sub forma unor imagini arhetipale. Povestirile mitologice sînt cea mai elocventă dovadă a acestor modele arhetipale. Pornind de la acestea, Jung a fost „incitat

[1] C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, p. 205.
[2] *Op. cit.*, p. 311.

să studieze arhetipurile, pentru că începea să discearnă că structura a ceea ce numise atunci inconștient colectiv, era, pentru a spune astfel, o colecție de imagini, fiecare avînd o calitate particulară. Arhetipurile sînt în același timp dinamice. Ele sînt imagini înnăscute ale instinctului și nu ale inteligenței. Ele sînt întotdeauna aici și sînt la originea proceselor situate în inconștient, putînd fi apropiate de mituri. Aici este originea mitologiei. Mitologia este expresia unei serii de imagini prin care se manifestă viața arhetipurilor. Astfel, fundamentele religiei, ale poeziei sînt în relație cu mitologizarea interioară, care este necesară, căci omul nu este complet dacă nu este conștient de acest aspect al lucrurilor." [1]

Sporirea referințelor lui Jung despre creația artistică va releva însă un fapt nemaiîntîlnit la ceilalți exponenți ai școlilor tradiționale de psihanaliză. Jung va pune întotdeauna accentul pe opera realizată, nu pe procesul de creație, care trimite spre psihobiografia artistului. Dacă artistul este și el un model preferat, opera este, desigur, expresia structurii mentale a acestui model. Rămîne atunci să vedem de unde survin rezervele lui Jung față de psihobiografie și ponderea mare acordată discursului literar și științific. Rămîne de asemenea să constatăm ce se întîmplă în relația dintre individ și colectivitatea umană, ca numai opera să poată fi socotită documentul cel mai elocvent pentru psihobiografia artistului, care trimite spre inconștientul colectiv.

În relația dintre individ și colectivitate apare întotdeauna necesitatea de adaptare a individului la viața socială. Aceasta poate căpăta uneori aspecte mai profunde, alteori se rezumă la unele stereotipuri și convenienețe. De aceea, Jung numește *persona* masca individului care include din nevoia de conciliere o parte a psihismului colectiv în propriul său mod de comportament. Dacă *eul conștient* participă total la acest proces de adaptare, *sinele* nu poate fi reprimat întru totul, chiar dacă este nevoit să-și caute alte căi de exprimare ca visul, literatura etc. În manifestarea sa publică sau intimă, omul este un dublu, compus din elemente de sex opus care au o deosebită importanță în configurarea personalității sale.

[1] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, p. 32.

Există astfel un coeficient de feminitate în bărbat şi de masculinitate în femei. „Pentru a descrie pe scurt ceea ce duce la diferenţa dintre bărbat şi femeie din acest punct de vedere, deci ceea ce caracterizează *animus* faţă de *anima*, vom spune : în vreme ce *anima* este sursa humorilor şi a capriciilor, *animus* este izvorul opiniilor..." [1] Aceasta nu duce însă la concluzia inferiorităţii femeii, deoarece dacă la bărbat *anima* se exprimă întotdeauna prin femeie, la femeie, *animus* se exprimă prin trăsăturile unei pluralităţi. Relaţia *animus—anima* are de asemenea un caracter arhetipal. Aceasta reprezintă încă o dovadă că fiinţa umană s-a născut dintr-un *model*, bărbatul avînd o cantitate de gene feminine şi femeia unele gene masculine. [2]

Am relevat toate aceste posibilităţi de manifestare a comportamentului uman pentru a putea demonstra în cele din urmă, în spiritul ideilor jungiene, că ele nu pot influenţa specificitatea operei de artă. Nici masca socială a artistului (*persona*), nici stările sale umorale (*animus-anima*) nu sînt decisive pentru simbolurile operei de artă.

În *Spiritul şi viaţa*, Jung demonstrează : „Arta este înnăscută în artist ca un instinct care pune stăpînire pe el şi face din om instrumentul său" [3]. Premisa aceasta îi permite autorului să afirme că artistul ca om obişnuit îl interesează pe psiholog într-o măsură foarte redusă sau aproape deloc. Ca om, artistul poate să fi suportat anumite incidente biografice, poate să aibă anumite trăsături de caracter, care relevă comportamentul unui filistin, al unui individ cumsecade sau al unui nevrozat.

Semnificative din punct de vedere psihologic general, toate aceste manifestări caracterologice nu sînt esenţiale pentru înţelegerea creaţiei literare. „Ca artist, din contra, el este «om» într-un sens mai înalt, el este un om colectiv care poartă şi exprimă spiritul inconştient şi activ al umanităţii" [4].

Artistul este, aşadar, şi el un model înnăscut în care funcţionează tiparele arhetipale. După concepţia jungiană, el pare

[1] C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, p. 181.
[2] R. Evans, *Entretiens avec C. G. Jung*, p. 38.
[3] C. G. Jung, *L'âme et la vie*, Paris, Buchet/Chartel, 1963, p. 269.
[4] *Op. cit.*, pp. 269—270.

să exprime prin opera sa într-o măsură mult mai mare spiritul epocii decît pe sine însuși.

Acțiunea operei de artă asupra publicului este explicată de Jung în aceeași manieră. Din moment ce într-o operă apare viziunea despre lume a unui mare grup social sau a unui întreg popor, actul de receptare duce spre aceleași profunzimi, unde se întîlnește mesajul latent al operei cu solicitările inconștientului colectiv al poporului sau al epocii din care artistul face parte.

Unele probleme de acest gen sînt reluate de Jung dintr-o perspectivă mai amplă și mai tranșantă în studiul său despre *Psihologie și literatură*, publicat în volumul *Despre fenomenul spiritului în artă și știință* (1971).

Jung pleacă de la o constatare frecvent întîlnită în epocă, din care rezultă că între psihologie, privită ca știință a evenimentelor sufletești și știința literaturii există raporturi foarte strînse. Ele sînt determinate de faptul că spiritul reprezintă matricea și forma științelor despre sufletul uman și, totodată, punctul de plecare al operei de artă. De aceea, psihologia poate să-și asume rolul de a explica structura psihologică a operei de artă și condițiile psihologice în care s-a realizat procesul de creație. Cercetătorul din acest domeniu va trebui să caute explicații de ordin cauzal, aplicabile doar unor instincte și reflexe semipsihologice. Dacă explicațiile cauzale ar putea funcționa în mod legitim în privința operei de artă, atunci știința literaturii ar deveni o anexă a psihologiei. Dacă evenimentele psihice care țin de conștient pot fi elucidate prin referințele la anumite cauze, creația, avîndu-și rădăcinile în inconștient, rămîne închisă în fața tentativei de cunoaștere obișnuită, obiectivă. Din această cauză, Jung accepta faptul că unghiul de vedere al psihologului asupra operei de artă are un caracter subiectivist și relativist.

Evident că demersul psihologului spre opera literară poate fi sensibil deosebit de acela al cercetătorului literar. Dacă pentru primul scrieri cu o valoare artistică îndoielnică pot prezenta un notabil interes, pentru al doilea, acestea pot rămîne fără nici o semnificație. Jung consideră de asemenea că anumite opere, cum este de pildă romanul psihologic, nu suscită comentarii suplimentare, deoarece el se explică prin

sine însuşi, idee cu care nu putem fi totuşi de acord, dat fiind în primul rînd limbajul diferit cu care operează opera literară şi demersul critic. Dar, rămînînd în sfera principiilor enunţate de autor, Jung crede că prima parte din *Faust* nu are nevoie de explicaţii suplimentare, fiind o operă psihologică, în vreme ce a doua parte necesită o elucidare psihologică, deoarece aduce pe prim-plan un *spirit vizionar.*

Explicarea spiritului vizionar al lui Goethe nu trebuie să ducă însă spre detectarea unei experienţe pasionale. Un asemenea procedeu transformă *viziunea originară* într-un *simptom* al unei tulburări sufleteşti, iar conţinutul operei este redus la o *anamneză personală.*

Distanţîndu-se total de explicaţiile cauzale date de Freud operei de artă, Jung propune psihologului artei căutarea *realităţii psihice originare,* a unui *simbol real,* care exprimă o realitate necunoscută. Descoperirea *trăirii originare* duce spre o matrice fundamentală, a cărei imagine trebuie detectată în inconştientul colectiv.

Dacă referinţele biografice reprezintă explicaţii neesenţiale, raportările la *inconştientul colectiv,* corelate cu acelea despre *spiritul epocii* sînt de natură să ofere o comprehensiune mult mai complexă a operei literare.

Opera nu mai trebuie astfel privită ca produsul unui spirit nevrotic (Freud, Dracoulidès, Abraham), nici ca un document clinic în care apare deghizată o anumită traumă. „Fiecare om creator este o dualitate sau o sinteză de trăsături paradoxale. Pe de o parte, el este persoană individuală, pe de altă parte, este impersonal, un proces creator. Ca om, el poate fi sănătos sau bolnav ; psihologia sa personală poate şi trebuie să fie explicată ca atare. Ca artist, dimpotrivă, el trebuie înţeles numai ca o faptă creatoare." [1]

În biografia unui artist se întîlnesc două individualităţi, dintre care una reprezintă pe aceea a omului obişnuit, cu nemulţumirile, suferinţele şi complexele sale de inferioritate, şi cealaltă aparţine creatorului care le depăşeşte pe toate

[1] C. G. Jung, *Psychologie und Dichtung,* în *Literatur und Psychoanalyse,* p. 94.

acestea prin forța sa spirituală. Opera care se naște reprezintă destinul artistului și determină psihologia sa: „Nu Goethe îl face pe *Faust*, ci trăsătura spirituală «Faust» îl face pe Goethe" [1].

În pofida unui spiritualism exagerat care apare în multe din scrierile lui Jung, el ni se pare mult mai apropiat de înțelegerea textului literar, ca operă de artă, decît Freud.

Desigur că multe din ipotezele sale de lucru, cum este și aceea a arhetipurilor nu sînt verificabile. Jung rămîne însă un savant de mare onestitate, care și atunci cînd ancorează în modele de cercetare total necontrolabile, caută căile cele mai firești de înțelegere a psihologiei individului și a rolului imens pe care îl deține grupul social în formarea acestuia.

Jung este un spirit meliorist care dorește concilierea individului cu lumea într-o societate mai bună. Ca și Freud în *Psihologia maselor*, Jung se teme de izbucnirea instinctelor agresive ale omului, de consecințele supercivilizației moderne din lumea occidentală, care pot aduce din nou *individul în caverna*. Teama de dictatorul tiran îl oripilează. „Cînd soarta Europei era jucată într-o grandoare atroce în timpul celor patru ani de război, un război pe care nimeni nu-l dorea, nu se întreba nimeni, ca să spunem așa, cine a determinat acest război și continuarea sa. Nimeni nu și-a dat seama că omul european era obsedat de ceva, fiind lipsit de voința liberă de a decide." [2]

Traumatizat de cunoașterea unui dictator (Hitler), rezervat față de civilizația occidentală care duce la degradarea omului, Jung este adeptul unei lumi fundamentate pe baze sănătoase în care individul să se poată concilia cu societatea și artistul să poată exprima în mod liber idealurile epocii sale.

Spiritualizată uneori în mod excesiv, concepția lui Jung despre societate și civilizație este expresia unui gînditor meliorist, a unui psiholog care dorește ca omenirea să evite în linia sa ascendentă spre progres orice evenimente de proporții catastrofale.

[1] *Op. cit.*, p. 96.
[2] C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1972, p. 547.

Alfred Adler

La prima vedere s-ar părea că cercetarea raportului dintre psihanaliză, literatură şi critică exclude contribuţia lui Alfred Adler dintr-o asemenea discuţie. Dar, deşi obiecţia aceasta ni se pare valabilă, am socotit că este necesar să trecem în revistă unele din principiile sale, deoarece numeroase concepte adleriene, sensibil diferite de acelea utilizate de Freud, au pătruns în critica psihanalitică modernă.

Medicul vienez, care şi-a desfăşurat cea mai mare parte a activităţii sale într-un colegiu american, are vocaţia unui autentic pedagog, opera sa purtînd amprenta unei filozofii morale de o mare generozitate umană. Credem că aici trebuie căutată în primul rînd cauza «schismei» pe care o reprezintă concepţia sa în raport cu şcoala de obedienţă freudiană directă. Chiar unele studii de început, cum este *Compensaţia psihică în starea de inferioritate a organelor* (1907), trădează orientarea disidentă a lui Adler spre alte explicaţii ale vieţii spirituale şi spre formularea altor concepte.

Schiţînd istoricul primelor «schisme» care au apărut în orientarea studiilor de psihanaliză chiar de la începutul veacului nostru, profesorul genevez F.-L. Mueller relatează faptul că în 1910, cînd a avut loc la Nürnberg cel de-al doilea Congres de psihanaliză, a fost înfiinţată *Asociaţia internaţională de psihanaliză*, menită să imprime o orientare omogenă studiilor de acest gen. Dar chiar cu acest prilej apar unele semne de disidenţă, venite din rîndurile unor medici vienezi. Aşa a luat fiinţă publicaţia independentă *Zentralblatt fiir Psychoanalyse*, condusă de Adler şi Stekel.

În pofida tuturor eforturilor depuse de Freud, unitatea de gîndire a psihanaliştilor din Europa şi, mai ales, a grupului de la Viena, nu a mai putut fi realizată. Congresul de la Weimar (1911) declanşează ruptura dintre Freud şi Adler, grupul de la Viena (1912) produce «schisma» lui W. Stekel, după care urmează, în 1913, separarea lui C. G. Jung de toate aceste grupări. Încă din 1912, Adler pune bazele cunoscutei *Revue internationale de psychologie individuelle*, iar din 1935 fundează în acelaşi spirit, în Statele Unite, *Journal of Indi-*

vidual Psychology. Comentînd aceste tendințe de dispersare a grupului de psihanaliști de la Viena, F.-L. Mueller scrie: „Dacă primele considerații ale lui Adler despre inferioritățile organice n-au suscitat controverse cu Freud, nu va mai fi la fel cînd Adler va dezvolta teza sa într-un sens care va transpune în mod sistematic ipotezele freudiene, conferindu-le o perspectivă diferită. Perspectivă în care scopul vizat, proiectul, finalitatea vor trebui să eclipseze în întregime preocupările cauzale. Cînd ruptura cu Freud va izbucni, Adler va merge singur pe calea sa." [1]

Adler pleacă de la necesitatea cunoașterii caracterologiei individuale, a contextului de formare a ființei umane, cerință considerată de el ca o adevărată necesitate socială. Nu examenul izolat al unor fenomene psihice, ci judecata de ansamblu menită să ducă la înțelegerea dinamicii spirituale poate facilita cunoașterea individului și a mediului său ambiant. Ca și alți exponenți ai școlilor de psihanaliză, Adler crede că anii copilăriei și primul context de formație infantilă dețin un rol foarte important în înțelegerea personalității de mai tîrziu a ființei umane.

După părerea sa, mobilitatea spiritului reprezintă una din trăsăturile fundamentale ale vieții psihice. Prin însăși natura sa, omul este înzestrat cu organe de atac, de apărare sau asigurare, ca și cu organe protectoare. Toate acestea arată că ființa umană nu poate fi înțeleasă în mod adecvat în afara ambianței sale, spiritul uman fiind supus unor exigențe pe care autorul le consideră de natură cosmică.

Dacă Freud pune accentul pe unele cauze care determină trăsăturile vieții psihice, Adler se definește ca un filozof și pedagog cu o concepție finalistă. El consideră că „viața spirituală omenească este determinată de un anumit scop" [2]. De aceea, caracterologia individuală poate fi înțeleasă în demersul său spre un scop, ca o *„direcție unificată"* spre ceva. Sub o formă embrionară, un asemenea scop se conturează din anii copilăriei, el fiind desigur influențat de mediu și cultură. Orientate în acest sens, reacțiile spiritului uman nu au un

[1] F.-L. Mueller, *L'irrationalisme contemporain*, p. 92.
[2] A. Adler, *Connaisance de l'homme*, Paris, Payot, 1968, p. 21.

caracter definitiv. Ele nu sînt decît răspunsuri provizorii care ţintesc spre o anumită finalitate.

Raportat la natură, omul apare ca o fiinţă inferioară. „Dar această inferioritate care îi este inerentă, de care ia act printr-un sentiment de limitare şi insecuritate, acţionează ca un farmec stimulator..." [1]

Ieşirea de sub tutela acestui complex de inferioritate se produce prin voinţă. Ea este aceea care îi asigură omului trecerea de la sentimentul de insuficienţă la acela de suficienţă.

Complexul de inferioritate care apare încă din anii copilăriei este înlăturat printr-un mecanism psihic de *compensare,* determinat de *setea de putere,* idee împrumutată în mod evident de la Nietzsche, dar orientată în alt sens. „S-a constatat că orice conduită a unei fiinţe umane este determinată de un scop care nu se prezintă altfel decît vizînd superioritatea, puterea, victoria repurtată asupra altuia. Acest scop acţionează asupra concepţiei pe care ne-o facem despre lume ; el influenţează demersul, dimensiunea pe care un om o dă existenţei sale, el ghidează mişcările care îl exprimă." [2]

Dar actele fiinţei umane nu sînt întotdeauna determinate de mobiluri bine cunoscute. Omul acţionează adeseori sub impulsul inconştientului, pe care Adler îl consideră factorul motor cel mai important al spiritului uman. Caracterologia individuală este stabilită de autor nu numai prin aplecarea preponderentă spre *interior* sau *exterior,* ci mai ales prin gradul mai mare sau mai mic de conştientizare a omului în raport cu actele sale.

Atît în *Cunoaşterea omului* (1931), cît şi în *Sensul vieţii* (1933), omul apare ca un *proiect,* conştient şi inconştient, orientat spre un anumit scop, determinat, în mare măsură, de nevoia adaptării la viaţă. Considerînd că multe din explicaţiile date de Freud şi Jung unor fenomene psihice au un caracter static, Adler pune un accent deosebit pe *dinamica eului,* stimulat de impulsuri, tendinţe şi forme evolutive.

[1] *Op. cit.,* p. 30.
[2] *Op. cit.,* p. 139.

Prin vivacitatea lui, psihismul uman tinde să ducă la *conservarea* și *multiplicarea* vieții.

Adler situează ființa umană sub zodia unei *evoluții creatoare*, stimulată în mod conștient sau inconștient de *voința de putere*. Impulsionat de factori biologici, umanizat de sentimentele sale sociale, individul nu acționează sub impulsul libidoului sexual, ci prin stimulul conferit de *voința de putere*, privită ca un fenomen de compensare. Năzuința de afirmare, amorul propriu, etalarea excesivă a eului, punerea în valoare etc., reprezintă formele de exprimare a voinței de putere.

Omul este însă o ființă socială, psihismul său se formează sub sentimentul apartenenței la o comunitate umană. De aceea, cu excepția cazurilor maladive de *supercompensare*, individul înțelege *regulile jocului*, pe care le-a impus societatea și se integrează în acestea.

Adler rămîne un moralist optimist, care nu crede în *transmisia ereditară*, afirmînd principiul posibil al evoluției continue a spiritului uman, al tendinței spre perfecțiune. Însuși complexul oedipian este explicat printr-un alt mecanism afectiv, reprezentat de *nevoia de protecție* și *dorința de eliberare*.

Viața cu năzuințele, pe care le creează în om, reprezintă factorul permanent la care este raportată realitatea psihică.

Considerată ca „producție artificială a organului psihic" [1], imaginația este și ea situată sub zodia finalității existenței, a nevoii de precizare a unui scop. În cultură, reprezentarea imaginativă a scopului este limitată de autor la *punerea în valoare*. Dacă voința de putere reprezintă, după opinia lui Adler, scopul fundamental al evoluției psihice, visul apare ca o prelungire a preocupărilor cotidiene, determinate de aceeași năzuință, iar *talentul* este corelat în mare măsură cu funcția formativă a mediului.

Adler nu manifestă un interes deosebit pentru artă. Evident este la el doar faptul că privește procesul de creație ca un act de compensare. După statisticile sale, 70% dintre

[1] *Op. cit.*, p. 52.

plasticieni au avut tulburări vizuale, Beethoven a creat marile sale capodopere după ce a surzit, iar gîngavul Demostene a ajuns un mare orator.

Teoria compensării a avut un notabil ecou în critica de derivaţie psihanalitică. Ea apare atît în unele eseuri ale lui G. Benn, cît şi la Dracoulidès. F.-L. Mueller observa, pe bună dreptate, că în vreme ce Freud a ajuns la *metapsihologie*, Adler a ancorat în *metafizică*. Adler „a avut meritul să arate în mod evident importanţa factorului social pentru tot ceea ce priveşte psihismul uman şi de asemenea că în civilizaţia noastră (occidentală s.n.), unde concurenţa, lupta pentru supremaţie este reală şi peste tot încurajată, numeroase idei adleriene se văd în mod efectiv confirmate" [1].

Preocupat de rezolvarea unor probleme de socioterapie, dornic să se ajungă la realizarea unui *stil al vieţii*, în care raporturile dintre individ şi societate să aibă o anumită armonie, Adler a rămas pentru critica psihanalitică doar un punct de plecare, o sursă de concepte şi explicaţii antifreudiene.

Karl Abraham

Autorul semnificativei psihobiografii a pictorului *Giovanni Segantini* face parte din generaţia pionierilor psihanalizei. Suportul teoretic al studiilor sale este de derivaţie freudiană. Într-o viaţă extrem de scurtă, Karl Abraham nu a ajuns la elaborarea unei teorii psihanalitice proprii. De aceea, cercetările sale reprezintă o aplicare riguroasă a unor principii freudiene în analiza miturilor.

Autorul pleacă de la premisa că toate fenomenele psihice sînt produsul imaginaţiei umane. Dar aşa cum Jung făcea deosebirea între inconştientul individual şi cel colectiv, la fel şi Karl Abraham distinge imaginaţia personală de cea atribuită unor mari colectivităţi umane. Autorul consideră astfel că atît visurile, cît şi miturile reprezintă un produs al ima-

[1] F.-L. Mueller, *L'irrationalisme contemporain*, p. 101.

ginației, analiza procesului lor de formare, ca și a structurii lor interne relevînd unele trăsături comune. Pentru a putea realiza această apropiere, Karl Abraham precizează că visul nu are loc doar în timpul somnului, el putîndu-se produce și în stare de veghe. Modul acesta de reverie are de asemenea proprietatea de a ne transporta într-o lume dorită. Dar așa cum există visuri și emoții individuale, există și altele care sînt produsul imaginației sau al sensibilității colective.

Refularea unor dorințe individuale sau generale poate duce la sedimentarea acestora în straturile inconștientului. Imaginația și visul au însă proprietatea de a le scoate din nou la suprafață sub o formă mai mult sau mai puțin deghizată. Dar deformarea unor imagini în anumite vise este mai redusă și procesul acesta se poate petrece la fel și în unele legende și mituri al căror simbol poate fi interpretat la fel ca și acela al visurilor.

Karl Abraham rămîne fidel concepției freudiene, potrivit căreia mitul are rădăcini adînci în imaginația individului și a popoarelor, învestită cu o mare capacitate de sexualizare a întregului univers. „Simbolismul sexual este o manifestare psihică care însoțește omul în timp și spațiu. La începuturile culturii noastre, el apare cu precizie, sub o formă mai puțin brutală, dar întotdeauna clară. El se afirmă pînă astăzi în viața psihică a ființei umane." [1]

Limba i se pare autorului dovada cea mai elocventă a faptului că sexualitatea și-a lăsat amprenta și asupra modului de vorbire. Cuvintele indo-europene au sau au avut un anumit gen. În unele limbi există cuvinte care nu sînt situate nici la masculin, nici la feminin, ci într-un al treilea gen. Mai mult, înseși obiectele neînsuflețite au un gen, care le este conferit prin limbaj. În germană, de pildă, diminutivele sînt neutre, iar copiii sînt desemnați prin «es», care este neutru. Tot în limba germană, vapoarele sînt indicate prin genul masculin, iar în engleză, care are doar rudimente de genuri, vasele de război sînt masculine. În italiană, cheia poate fi masculină sau feminină, după cavitatea

[1] K. Abraham, *Psychanalyse et culture*, Paris, Payot, 1969, p. 16.

goală sau plină în care este introdusă. „Este remarcabil să constatăm, notează autorul, că filologia, cercetarea biologică şi medicală ajung la aceleaşi date fundamentale“ [1].

Simbolismul în general şi mai ales simbolismul sexual sînt astfel considerate ca o trăsătură a mentalităţii comune întregii umanităţi. Simbolurile căutate nu sînt un produs al imaginaţiei cercetătorului, ele există şi trebuie doar recunoscute sau descoperite.

Odată cu Karl Abraham şi alţi exponenţi ai psihanalizei se renunţă la interpretarea religioasă sau pur filozofică a mitului. Simbolistica acestora duce spre detectarea unui conţinut latent. Dar aşa cum visul reprezintă un fragment depăşit al vieţii infantile, pe care cel ce l-a visat nu-l mai poate înţelege exact, la fel şi mitul este o emanaţie a colectivităţii umane, realizată într-un timp indeterminat, mit al cărui sens originar este în mare măsură abscons. Miturile „au luat naştere într-un timp preistoric al colectivităţii, despre care nu avem o mărturie precisă. Ele conţin reminiscenţe ale copilăriei sale.“ [2]

Aşa cum anumite dorinţe individuale refulate trec printr-un proces de transfer, realizat prin vis, la fel şi dorinţele societăţii pot fi supuse unui act de *refulare colectivă*. În acest fel explică autorul faptul că o comunitate umană nu mai deţine sensul latent al mitului pe care l-a creat. *Complexul grandorii*, evident la copii, este semnalat de autor şi la popoarele primitive. Mitul originii lumii, ca şi acela al originii unor elemente, cum este focul, prezent în legenda lui Prometeu, este explicat prin *complexul grandorii*, care duce la identificarea popoarelor cu personajele unor povestiri mitologice. „Fiecare popor vrea să fi fost coborît din zeul său principal, el doreşte să fi fost creat de acesta. Creaţia nu este nimic altceva decît o concepţie despuiată de sexualitate.“ [3]

Cercetînd cu precădere mitul focului, aşa cum apare în legenda lui Prometeu, comparată frecvent cu alte mituri indice,

[1] *Op. cit.*, p. 19.
[2] *Op. cit.*, p. 35.
[3] *Op. cit.*, p. 39.

Karl Abraham semnalează numeroase episoade de identificare între popor și omul-zeu, ca și maniera în care mitologia primitivă concepe sexualizarea elementelor universului.

Cercetările comparatiste ale lui Adalbert Kuhn îl determină pe Karl Abraham să caute sursele vedice ale unor personaje mitologice ca Atena, Orfeu, Wotan, centaurii etc.

Mitul focului duce astfel spre două surse, dintre care una trimite spre focul ceresc și alta spre focul vital. Primul este sugerat de soare, al doilea de căldura corpului, atîta vreme cît acesta este viu. Cum s-a ajuns la descoperirea focului prin frecare nu se știe exact. Oricum, se știe doar că dispozitivul primitiv de aprindere era format dintr-un baston dur și un disc de lemn mai moale, cu o anumită crăpătură. Elementul masculin și feminin indicat de aceste două obiecte apare în ebraică.

Focul ceresc este însă realizat de o pasăre-flacără, apoi de un om-zeu, care în *Vede* se cheamă Agni (în latină, ignis = foc), purtător de lumini, simbol al soarelui. Personificarea celui ce aprinde discul solar prin introducerea unui obiect lung în nori este de asemenea atestată de mitologie. Ascunderea zeului ce aprinde focul în cer sau sub pămînt și regăsirea lui se poate produce prin frecare sau forare. Dar căutarea acestui zeu ascuns are loc în *Vede* prin apariția unui alt personaj, Matarichvan, care îl caută pe Agni. Karl Abraham afirmă că Prometeu din mitul grec corespunde cu Matarichvan din *Vede*, zeul care aduce focul. Lui Prometeu i se vor atribui pe parcursul timpului diferite fapte. Una din formele mai vechi ale acestui nume este *Pramantha*, care are un sens dublu. El înseamnă cel care produce focul prin frecare sau cel care concepe ființa umană. Autorul remarcă faptul că *Matha* indică genul masculin. Aglutinarea rezultată din Pramantha—Prometeu—Matarichvan desemnează pe cel care concepe sau fură focul și pe cel care creează omul.

Semiologia focului originar îl determină astfel pe Karl Abraham să afirme că acesta a avut inițial trei sensuri: 1) foc și foc = zeu, 2) creator al focului prin frecare sau forare și 3) om identic cu focul, făptură umană născută din foc.

Să nu uităm că, prin contaminare, mitul prometeic se interferează pe anumite planuri cu complexul oedipian. Produs prin frecare, focul își ucide părinții (lemnele care i-au dat naștere).

Psihanalizarea mitului prometeic de către Karl Abraham subliniază analogia dintre structura mitului și aceea a visului. Ca și visul, mitul este *supradeterminat*. Actul oniric care i-a dat naștere produce în interiorul legendei lui Prometeu același fenomen de *condensare* pe care îl întîlnim și în vis, la care se adaugă acela de *deplasare*. Acești doi factori ne ajută să înțelegem cu mai multă ușurință accepțiunile multiple pe care le-a putut căpăta un singur mit, ca și fenomenul de contaminare cu alte mituri, cum este cel oedipian. Fidel tezelor elaborate de Freud, Karl Abraham realizează una din cele mai erudite și ingenioase variante de psihanaliză a mitului.

Dar adevăratele resurse de interpretare a operelor de artă, de care dispunea Karl Abraham, se dezvăluie prin felul în care concepe psihanaliza creației pictorului Giovanni Segantini. El mărturisește de la început că înțelegerea adecvată a sensurilor artei acestui pictor de geniu nu s-a produs din cauză că interpreții săi au rămas la conținutul manifest și nu l-au căutat și pe cel latent.

Pornind de la modelul realizat de Freud în *O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci*, Karl Abraham concepe o psihobiografie a pictorului italian, avînd în vedere atît traumele copilăriei care au declanșat procesul său de creație, cît și rețeaua de motive ce conferă nota dominantă a operelor sale. Interpretarea sa psihanalitică se întemeiază atît pe o biografie a lui Segantini, realizată de Franz Servaes, cît și pe unele scrisori și mărturisiri rămase de la acest cunoscut pictor peisagist.

Psihologia individuală a unui creator nu mai este reconstituită prin ancheta psihanalitică directă, deoarece era mort, ci prin mărturiile despre el. Aici apare și prima deosebire față de psihanaliza medicală, aplicată oamenilor nevrozați. *Tripticul alpilor*, terminat cu puțină vreme înainte de moartea lui Segantini, pune în lumină unele teme revelatoare ca ivirea zorilor, trezirea naturii la viață, evoluția omului în

natură etc. Aceste teme apar sub o formă sau alta și în alte tablouri ca *Mamele, Primăverile în Alpi, Întoarcerea în țară* etc. Tematizînd opera pictorului italian prin reducția la anumite motive fundamentale ca munca, dragostea, maternitatea și moartea, autorul se întreabă care poate fi cauza frecvenței deosebite a acestora în tablourile lui Segantini.

Metoda adoptată de el îl duce spre o singură cauză fundamentală, *viața pulsională infantilă.* Psihobiografia acestei perioade relevă moartea prematură a mamei și abandonarea lui de tatăl plecat în America, fapt ce anulează și funcția normală a complexului oedipian.

Ca și Freud, Karl Abraham crede: „Artistul, la fel ca nevrozatul, are un picior în afara realității, într-o lume imaginară. Fantasmele refulate vor constitui la nevrozat simptomele unei maladii. La artist, ele se vor exprima prin opere, dar nu numai prin ele. Căci artistul prezintă întotdeauna trăsături nevrotice. El nu izbutește să ajungă la o sublimare integrală a pulsiunilor refulate.“ [1]

Refularea unor pulsiuni îl duce astfel pe Segantini la o exaltare și spiritualizare a imaginii mamei sale moarte. Mamei absente i se substituie astfel pasiunea precoce a tînărului pentru artă. Căsătoria sa fericită nu va anula această imensă disponibilitate de sentimente. Dacă tatăl, plecat devreme de lîngă fiul său, are pentru el o semnificație negativă, mama capătă proporția unei *fantasme de grandoare.* De aceea, printr-un fenomen de condensare, mama, patria și natura vor constitui sursele fundamentale de inspirație a operei sale. Dacă un tablou ca *Ave Maria a trasbordo* sugerează pacea și calmul campestru, tipic pentru perioada de la Brianza, după aceasta pictorul este invadat de melancolie, care, după o anumită vreme, printr-un proces de deplasare, se transformă în entuziasm creator.

Nostalgia și entuziasmul, prezența fantomatică a mamei bune, fantomalizarea mamei culpabile și absente, evidentă în tabloul *Mamei rele,* explică, după părerea cercetătorului, această alternanță de umori din viața și din opera sa. Pă-

[1] *Op. cit.*, p. 76.

mîntul, natura, peisajul alpin, nostalgia munţilor constituie astfel simbolul unei mame pierdute şi adorate, fantomalizată printr-o artă de certă valoare estetică.

Karl Abraham este un cercetător complex. Mitologia, religia şi antropologia, cuvintele de duh, arta, reprezintă zonele diverse spre care s-au îndrumat investigaţiile sale într-o viaţă foarte scurtă.

Exagerările sale sînt ale epocii şi ale şcolii din care face parte. Peste acestea ies însă mereu la suprafaţă darurile unui subtil analist, susţinute de o erudiţie remarcabilă.

Charles Baudouin

Cu *Psihanaliza artei* (1929), Charles Baudouin se înscrie în cea de-a doua generaţie de cercetători care şi-au propus în mod programatic să fundamenteze estetica şi critica literară pe unele principii desprinse din psihanaliză.

Beneficiind de rezultatele obţinute de Freud, Jung şi Adler, ca şi de studiile aplicative realizate de Otto Rank, Ernest Jones, Karl Abraham etc., Charles Baudouin a conceput o teorie a actului de creaţie şi receptare dintr-o perspectivă psihanalitică. Dar cum psihanaliza şi-a extins raza de aplicare şi asupra unor fenomene sociale, ca şi asupra imaginii globale a unei epoci (Dracoulidès), acelaşi cercetător, mergînd pe calea deschisă de Freud şi Adler, studiază şi condiţiile psiho-sociale în care se configurează funcţia artei în viaţa publică.

Dorind să-şi acrediteze metoda, Charles Baudouin analizează unele opere literare prin indici informaţionali de factură psihanalitică. De aceea, el poate fi considerat un adevărat precursor al psihocriticii actuale.

Ca şi cei mai mulţi dintre pionierii care au acreditat posibilitatea studiilor psihanalitice în mai multe domenii, Charles Baudouin se simte obligat să redefinească unele concepte fundamentale, rectificările aduse principiilor formulate de Freud şi Jung fiind minime. Psihicul uman este astfel conceput ca o geologie a spiritului, despărţit în mai multe etaje, reprezentate de conştient, subconştient şi inconştient.

Preludiile teoretice converg spre ideea detectării unor fenomene elementare, originare, care stau la baza vieții conștiente. Ca și Freud, Charles Baudouin crede că viața psihică este condiționată de afecte. Acestea sînt concepute ca o rezultantă a evoluției instinctelor.

În acest caz, psihanaliza este concepută ca o analiză de profunzime, menită să demonstreze felul în care instinctele se metamorfozează într-o viață spirituală superioară. Zona de trecere, unde sînt localizate aceste transformări, este denumită de autor *regiunea complexelor*. Pe acest plan se configurează unele diferențe de concepție, în comparație cu Freud și Jung. Pornind de la premisa existenței unor complexe numeroase și diferite, localizate în spațiul intermediar al vieții noastre psihice, Charles Baudouin le consideră ca niște rădăcini inconștiente ale sentimentelor. Ele au astfel caracterul unei rețele de tendințe și pulsiuni ale vieții afective elementare.

În spiritul concluziilor formulate de Jung, Charles Baudouin distinge un strat al *complexelor personale*, situat la un nivel superior al vieții psihice individuale. Sub acest strat sînt sedimentate *complexele primitive*, cu o rază de extindere asupra unor mari colectivități umane. Complexul lui Oedip, Narcis, ca și acelea de frustrare (mutilare, castrare) au o anumită rădăcină individuală. Toate acestea sînt sedimentate sau asociate cu complexele primitive.

Ca și Jung, autorul acceptă existența unui inconștient individual și a altuia cu caracter colectiv. Distanțîndu-se de Freud, Charles Baudouin concepe libidoul printr-o ușoară desexualizare, ca un simplu potențial afectiv.

Aceste precizări de concepte sînt necesare pentru a demonstra că transformarea instinctelor în fenomene superioare de conștiință se produce în zona complexelor, care reprezintă un fel de filtru al vieții afective. Aici are loc și procesul de sublimare, configurat prin metamorfoza unor stări elementare în valori morale, sociale, spirituale etc. Întreaga demonstrație duce spre concluzia că, de vreme ce și arta se produce printr-un proces de sublimare, rădăcinile ei trebuie căutate în aceste straturi ale inconștientului, unde sînt localizate complexele.

Preliminariile teoretice enunţate de Charles Baudouin au drept scop precizarea principiilor pe care autorul încearcă să fundamenteze estetica psihanalitică. Avînd un alt caracter decît estetica normativă, estetica întemeiată pe psihologia artei capătă un puternic caracter subiectiv. Ea îşi propune să demonstreze că între complexele individuale sau colective şi procesul de creaţie există o comunicare permanentă.

Act de sublimare, arta are de asemenea unele componente asemănătoare cu acelea ale eticii, interdicţiile prezente şi pe un plan şi pe altul fiind prin consecinţele lor metamorfozate, generatoare de valori majore. Analizele aplicative sînt efectuate de Charles Baudouin în primul rînd asupra miturilor. Metoda explicativă este, în mare măsură, asemănătoare cu cea practicată de Karl Abraham. Însăşi prezenţa mitului lui Prometeu, ca obiect de studiu şi la unul şi la altul, este elocventă în acest sens. În spiritul şcolilor de psihanaliză ale vremii, Charles Baudouin stabileşte şi el o strînsă asemănare între vis şi mit. Aşa cum visul reprezenta istoria deghizată a unui individ, la fel şi miturile constituie preistoria unor mari colectivităţi umane. Dacă arta cultă este mai strîns legată de complexele personale, mitologia îşi are rădăcinile în complexele primitive. Fenomenul de condensare, realizat de inconştient pe mai multe planuri, face ca pe trunchiul unor complexe primitive să se poată sedimenta mituri cu semnificaţii multiple.

Elocvent pentru studiul cercetărilor de psihanaliză din această epocă ni se pare faptul că, încercînd să desacralizeze mitologia pe care nu o mai consideră un fenomen pur religios, cei mai mulţi dintre exponenţii şcolilor de psihanaliză o sexualizează în mod excesiv. Mitul lui Prometeu trimite spre căldura genitală, mitul lui Samson are la rădăcină complexul de castrare, băuturile sacre devin prin condensare un simbol al lichidului fecundant etc.

Charles Baudouin pleacă de la premisa că prin fantezia sa, fiinţa umană personalizează şi sexualizează atît unele obiecte din mediul ambiant, cît şi imaginea zeilor şi a eroilor. Atestarea unor complexe, cum este cel oedipian, este căutată în mitologia unor popoare diferite, ca şi în diverse cosmo-

gonii, unde complexul oedipian este frecvent asociat cu complexul de mutilare.

Subtextul incestuos al acestor mituri este de asemenea relevat de autor prin diferite exemple. Gea îl naște pe Uranos, apoi se unește cu fiul său, dînd naștere titanilor. Isis și Osiris din mitologia egipteană sînt frate și soră și soț și soție. În mitologia babiloniană, Haosul este sexualizat în sens dublu, fiind mascul și femeie, semnele acestuia fiind *Oceanul* și *Marea*.

Complexul oedipian este relevat de raportul dintre Uranos și fiul său Cronos și apoi dintre acesta și Zeus. Condensarea cu complexul castrării este și aici evidentă. Cînd Uranos se apropie de soția sa, Cronos îl mutilează, căsătorindu-se apoi cu sora sa Rhea.

Fantezia primitivă, impulsionată de forța libidinală, duce la sexualizarea unor elemente ale naturii. Focul și soarele sînt în unele limbi și mitologii, simboluri masculine, marea, apa, lichidul în general, au semnificații feminine ce amintesc într-un fel sau altul maternitatea. Mitul arborelui vieții este și el un semn al fertilității materne.

Exemplele numeroase recoltate de Charles Baudouin din diverse mitologii îl duc spre concluzia că „mitologia este conținutul manifest al unui vast vis, complexele primitive fiind conținutul latent" [1].

Cercetarea creației literare este realizată de Charles Baudouin după un examen critic al studiilor realizate de Jones, Rank și Freud.

Investigarea unui text literar îi prilejuiește autorului unele considerații cu caracter metodologic, care trimit atît spre operă, cît și spre biografia autorului. Pentru exemplificare, Charles Baudouin alege fragmentul *Conștiința* din *Legenda secolelor* de V. Hugo. Textul decupat capătă o semnificație autentică numai după relaționarea sa cu ansamblul, iar opera, examinată ca un tot organic, trebuie și ea integrată în devenirea întregii creații literare a unui autor.

Decuparea fragmentului menționat din *Legenda secolelor* îi permite autorului să stabilească prezența motivului *fratrici-*

[1] Ch. Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Félix Alcan, 1929, p. 40.

dului. Odată precizat motivul dominant, cercetătorul îi caută motivația în preistoria lui V. Hugo, reprezentată de biografia sa din anii copilăriei.

Psihobiografia hugoliană trădează anumite complexe originare, mai tîrziu deghizate sau deviate, cum este complexul de inferioritate. Bolnav și fragil, V. Hugo era cel mai mic dintre frați. Detestarea lui de către ceilalți întreține starea de gelozie și rivalitate.

Convertit prin fenomenul de *compensare*, complexul de inferioritate capătă o expresie literară deghizată sau net opusă sensului inițial. Aceste complexe traumatizante din stadiul infantil sînt detectate în *Foi de toamnă* și *Voci interioare*. În *Paricidul* (*Legenda secolelor*) apare pe prim-plan complexul patern. Pe de altă parte, condensarea motivului tatălui cu cel al divinității (*Conștiința*) îi permite autorului să scoată în relief semnificația *ochiului*, imagine ce relevă *complexul spectacular*, considerat și el un act de compensare a stării originare de inferioritate.

Lectura psihanalitică a operelor hugoliene subliniază o metodă clasică : decelarea unui motiv central, verificarea lui biografică și investigarea corelativă a textelor pînă la nivelul imaginilor literare cu funcție simbolică. Critica genetică este astfel asociată cu *lectura tematizantă* a operei, expresiile deghizate ale textului fiind semnele ce trimit spre complexele individuale ale creatorului.

Fără îndoială că *lectura tematizantă*, practicată de Charles Baudouin reprezintă un progres față de mulți dintre contemporanii săi. Ea anticipează într-un anume fel tipul de lectură întîlnit mai tîrziu la Charles Mauron și J.-P. Weber.

Dacă informațiile generale despre procesul de creație, puse în circulație de Charles Baudouin, nu depășesc considerațiile făcute de diferiții exponenți ai școlilor de psihanaliză, observațiile sale despre actul de receptare au și sub aspect teoretic un anumit relief specific. Autorul aseamănă atitudinea estetică atît cu visul cît și cu jocul. Deși are un evident caracter afectiv, atitudinea estetică este posibilă numai atunci cînd lasă o anumită distanță între subiect și obiect. Frumos în sine, obiectul estetic este învestit cu frumusețe de cel care îl contemplă. Relația de acest gen dintre subiect și obiect se

bazează pe *Einfühlung*. De aceea, autorul compară atitudinea estetică cu iubirea.

Pe această cale, receptarea estetică se transformă într-un act de interiorizare, datorită căruia obiectul perceput poate fi valorizat.

Frumosul apare astfel ca un obiect dorit.

Expunerea sa trădează tendința spre spectacular, iar asumarea sa este asociată cu complexul narcisistic.

În felul acesta, dacă actul de creație este marcat de anumite complexe individuale, cel de receptare scoate la iveală complexele caracteristice ale contemplatarului.

Neajunsurile metodei psihanalitice practicate de Charles Baudouin sînt asemănătoare cu ale multora dintre contemporanii săi. De la supralicitarea rolului complexelor și sexualizarea universului, pînă la aprecierea actului de creație ca un reflex dominat de inconștient, asistăm la o suită de explicații unilaterale care fac parte din excesele celor mai multe școli psihanalitice din acea vreme.

Sistemul de lectură a operelor literare depășește însă prejudecățile cercetătorilor din timpul său, care priveau textul ca un simplu document clinic.

N. N. Dracoulidès

Încercarea psihanaliștilor de înțelegere a creației literare tinde să fie, într-o măsură din ce în ce mai mare, un act de explicare a factorilor care au determinat procesul de creație și au imprimat o anumită notă specifică operei artistice.

Unele progrese remarcabile în această direcție au fost realizate de învățatul grec N. N. Dracoulidès. Om de știință și poet, familiarizat cu artele plastice, cunoscător al filozofiei și al literaturii franceze, doctorul Dracoulidès continuă anumite tradiții ale școlii freudiene, dar are o înțelegere mult mai nuanțată a specificității fenomenului literar. Ca și S. Freud și Ch. Baudouin, învățatul grec consideră că creația artistică este un fenomen biopsihic, o modalitate de sublimare a unor instincte fundamentale nesatisfăcute.

Autorul pleacă de la premisa că în fiecare operă literară există un conţinut latent, asemănător cu cel din vis. Dacă psihanaliza trebuie să ducă la sesizarea acestuia, critica este chemată să pună în lumină aspectele sale specifice pe plan literar. Explicaţiile psihanalitice nu pot elucida existenţa talentului şi a misterului poetic, nici absenţa acestora. Pentru a elimina orice confuzii, psihanalistul grec precizează de la început principiile pe care se întemeiază concepţia sa.

1. Talentul artistic trebuie să existe ca o condiţie *sine qua non* pentru ca actul de sublimare să poată genera o operă pură.

2. Talentul artistic este privilegiul anumitor persoane. El nu poate fi confundat cu anumite tendinţe artistice înnăscute, întîlnite la toţi oamenii şi evidente mai ales în anii copilăriei.

3. Tendinţele artistice înnăscute se prelungesc peste anii copilăriei în urma unor traume psihice sau acte de frustrare. Ele nu pot duce însă niciodată, în asemenea cazuri, la realizarea unor opere majore.

Nuanţarea acestor principii îi permite autorului să-şi precizeze punctul de vedere într-un mod cît mai clar. „Dacă creaţia artistică este o compensare sau o sublimare a dorinţelor fundamentale nesatisfăcute ale individului, nu rezultă de aici că orice lipsă de satisfacţie sau orice frustrare psihică a individului se traduce imediat printr-o creaţie artistică, existenţa talentului artistic fiind condiţia indispensabilă a realizării unei astfel de creaţii." [1]

Conexînd investigaţiile psihanalitice cu factori de altă natură care pot contribui la stimularea interesului pentru artă sau la diminuarea acestuia, N. N. Dracoulidès atrage atenţia asupra faptului că în general arta nu a înregistrat o eflorescenţă deosebită la popoarele cu o stare materială foarte bună. Autorul avansează astfel ideea că în anumite etape de criză care au impus unele privaţiuni, interesul pentru creaţia literară a sporit. Fidel teoriei compensării, învăţatul grec afirmă că „arta înlocuieşte la individ ceea ce i-a lipsit în

[1] N. N. Dracoulidès, *Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre*, p. 15.

viață"[1]. De aceea, privațiunea și frustrarea au un rol deosebit în declanșarea unor vibrații interioare complexe. Pe această cale, doctorul Dracoulidès încearcă să reabiliteze cunoscuta filozofie a suferinței, din care rezultă că durerea stimulează actul de creație. Mecanismul actului de creație este explicat de psihanalistul grec în maniera lui Freud și Baudouin. Dacă instinctul de conservare și instinctul social dețin un rol fundamental în formarea individului și a atitudinii acestuia în viață, înseamnă că refularea și compensarea se înscriu în rîndul factorilor prin care cercetătorul explică procesul de creație.

Determinată de anumite acte de refulare, arta îi permite creatorului să se elibereze atît de sexualitatea infantilă, cît și de angoasa unor interdicții morale. Aptă să mențină echilibrul interior al artistului, sublimarea împiedică astfel compensarea nevrotică, iar pe planul creației poate să producă un alt gen de satisfacții compensatorii. Ca și Freud, doctorul Dracoulidès crede și el că libidoul sexual dispune de o mare capacitate de plasticizare în procesul de sublimare. Trebuie să precizăm că actul de sublimare este conceput însă de autor ca o deviere a unei surse energetice instinctuale de la scopul inițial.

Ponderea libidoului sexual în procesul de creație este susținută prin argumente desprinse din scrierile lui Plotin, Balzac, Adler, Baudouin, Lalo etc. Consecințele diferite pe care acesta le are în creația literară sînt ilustrate prin unele opere de Goethe și Hölderlin. Ca și alți exponenți ai școlii psihanalitice, doctorul Dracoulidès acordă și el un rol important expresiei inconștientului în opera de artă. Tinzînd spre suprafață, inconștientul aduce cu sine năzuințe și simboluri care se metamorfozează în creația literară. Pe această cale explică cercetătorul grec analogiile dintre artă și vis, ca și mecanismul actului de inspirație : „Ceea ce numim inspirație, inspirație artistică în general, nu este decît tendința de erupție spre conștient a dorințelor refulate în inconștient"[2]. Simbolizarea, condensarea, transpoziția sînt astfel fenomene spe-

[1] *Op. cit.*, p. 16.
[2] *Op. cit.*, p. 31.

cifice care au loc atît în vis, cît şi în actul de inspiraţie care duce la realizarea operei artistice. În acest sens, autorul consideră că opera de artă este „efectul unei duble transformări ; în primul rînd, ea este interiorizarea unei lumi exterioare şi sublimarea realului ; după aceea devine exteriorizarea lumii interioare şi materializarea sublimării" [1].

Dar, spre deosebire de vis, în care se configurează o realitate obscură, o dorinţă eşuată, în opera de artă se defineşte o realitate nouă. Analogiile dintre artă şi vis nu fac din învăţatul grec un partizan al literaturii onirice. Dimpotrivă, autorul consideră că arta trebuie să fie accesibilă, avînd evident logica sa specifică. Obscurizarea comunicării este apreciată de el ca un semn al regresiunii artei spre formele aberante ale nevrozei.

Format în spiritul tradiţiei umanismului grec, cercetătorul consideră nonartă experienţele literare de avangardă de la începutul veacului nostru şi în mod cert le-ar socoti la fel şi pe acelea de mai tîrziu.

Enumerînd factorii care contribuie la realizarea operei literare, autorul precizează că aceştia sînt : 1) suferinţa spirituală ; 2) talentul ; 3) sublimarea.

Este limpede faptul că doctorul Dracoulidès a cercetat doar situaţia acelor scriitori care trăiesc într-o societate în care spiritul lor avansat îi pune în contradicţie cu mediul ambiant, generator de nemulţumire şi suferinţă. De aceea, generalizările sale sînt adeseori excesive. Autorul crede, de pildă, că actul de imaginaţie se declanşează doar în urma unei neadecvări la realitate, a unei privaţiuni care incită la introvertire. Tributar şcolilor tradiţionale de psihanaliză, doctorul Dracoulidès subliniază astfel ideea că nevroza declanşează imaginaţia. Circumspect însă, autorul precizează că aceasta nu poate fertiliza decît un talent real. Oricum, exagerarea rolului suferinţei şi a libidoului în actul de creaţie reprezintă doar unele din anacronismele gîndirii psihanalitice tradiţionale care persistă în opera sa. „Factorul suferinţă, precizează autorul, acţionează fie individual, fie colectiv,

[1] *Op. cit.*, p. 32.

ca un catalizator chimic asupra creației artistice și asupra gustului artistic al publicului." [1]

Supralicitarea suferinței se conjugă în concepția lui Dracoulidès cu o altă prejudecată a psihanalizei freudiene din care rezultă că artistul se poate comporta uneori ca un psihopat, fiind preocupat în mod deosebit de problema păcatului, a greșelii și a căilor de expiere a acestora. Noi nu negăm faptul că există scriitori care au un puternic sentiment al culpabilității. Dostoevski și Dürrenmatt constituie două cazuri elocvente desprinse din epoci diferite. Integrarea tuturor oamenilor de litere în acest numitor comun depășește însă limitele rigorii științifice. Pornind doar de la cazurile care exclud existența *„scriitorului fericit"*, de genul lui Voltaire, doctorul Dracoulidès socotește că sentimentul culpabilității este factorul fundamental care îl determină pe un creator să se confeseze, expunîndu-se astfel judecății publice. Este drept că formele de manifestare a culpabilității inconștiente sînt multiple, căpătînd, după părerea sa, o anumită expresie binară ca : angoasă—frică, confesiune—plîngere, apologie—protest, umilire—denunțare, autopedepsire—răzbunare.

Arta reprezintă în toate aceste cazuri, atît pentru artist cît și pentru public, sau criticul de profesie, o funcție compensatorie cu caracter catarctic.

Disociațiile cele mai semnificative pe care autorul le stabilește în cadrul cărții sale *Psihanaliza artistului și a operei sale* (1952) vizează raportul dintre talentul înnăscut și talentul artistic autentic. Arta presupune o înzestrare deosebită și durabilă care duce la o sublimare specifică. De aceasta beneficiază doar anumiți oameni. Talentul înnăscut este conceput de învățatul grec ca o funcție biologică a ființei umane, determinată de anumite nevoi psihice. El este evident atît în arta popoarelor primitive, la care nu a intervenit încă instinctul civilizatoriu, cît și în creația infantilă. Talentul înnăscut se configurează astfel ca o posibilitate a fiecărui individ pînă la ieșirea din anii copilăriei. Persistența acestuia nu poate avea decît unele cauze traumatice.

[1] *Op. cit.*, p. 39.

Distanţarea doctorului Dracoulidès de şcoala freudiană nu apare numai pe acest plan. Deşi acceptă, ca şi unii dintre antecesorii săi, prejudecata că artistul se poate comporta uneori ca un psihopat, demonstrează în mod convingător că între nevroză şi artă nu se poate stabili nici un fel de raport de genul cauză—efect. Dacă la un om obişnuit nevroza poate declanşa anumite tendinţe creatoare, la un artist autentic aceasta produce o stare de neputinţă şi sterilitate. Pornind de la aceste consideraţii, N. N. Dracoulidès socoteşte că întoarcerea spre primitivitate, spre o simplitate infantilă, întîlnită la unii artişti din ţările occidentale, este doar simptomul unei maladii a conştiinţei, nu al unei arte autentice.

Este adevărat că doctorul Dracoulidès explică procesul de creaţie mai ales prin anumiţi factori de ordin psihic. Dar referinţele la un context mai larg de existenţă care pot influenţa opera de artă nu lipsesc din scrierile sale. Năzuinţa de a ajunge la o anumită filozofie a artei, refuzată de Freud în mod programatic, dar acceptată de Ch. Baudouin, se face mereu simţită la acest învăţat.

Dacă Schiller, pornind de la alte principii, împărţea poezia în naivă şi sentimentală, doctorul Dracoulidès, sprijinindu-se pe psihanaliza epocii noastre, stăruie în mod deliberat asupra modului în care evenimentele tragice ale timpului nostru îşi lasă amprenta asupra creaţiei artistice. Ultimul război şi ocupaţiile străine din diferite ţări, cu tot cortegiul de suferinţă pe care l-au generat, au declanşat sublimarea unor năzuinţe care s-au soldat cu un interes deosebit pentru cultură. Mai mult, evenimentele de această natură au produs sensibile modificări ale gustului artistic. Atît artistul cît şi colectivităţile umane pot astfel trece prin momente de intensă suferinţă care scot pe primul plan funcţia compensatorie a artei. În asemenea împrejurări, introvertirea reprezintă un refugiu, o cale de ieşire din sfera unor privaţiuni copleşitoare. Valabilă şi pentru grupurile sociale mari, funcţia compensatorie a artei iese cu putere în evidenţă din operele lui Hölderlin, Byron, Berlioz, Rousseau, Hamsun, Kipling etc.

Dar unele dintre cele mai subtile şi penetrante pagini scrise de doctorul Dracoulidès ni se par a fi acelea în care încearcă să psihanalizeze reflectarea societăţii de consum din epoca

noastră în anumite literaturi occidentale. Autorul constată că din primele decenii ale veacului nostru, societatea de consum lasă să se întrevadă anumite tendințe destructive, unele dorințe de abolire a unor convenții semnificative, ca și o evidentă ostilitate față de spiritul raționalist. În acest context de existență, individul se simte amenințat de mașinismul modern și, într-un anumit fel, i se pare că este trădat de încrederea sa în forțele rațiunii.

Apariția pragmatismului în filozofie, a onirismului în artă, a antipoeziei, reprezintă, după părerea învățatului grec, rezultatele unor mari insatisfacții colective traduse pe planul creației artistice. Regresiunea unor grupări sociale din societatea de consum spre manifestările agresive, ca și trecerea de la introecție la proiecția unei culpabilități generale, constituie simptomele unei umanități suferinde, bolnave. De aceea, unele mișcări și școli artistice din țările occidentale sînt situate de autor pe bună dreptate sub zodia reacției antiraționaliste. Autorul ajunge astfel la concluzia că „*Arta nu precede viața și nici nu vine în urma ei*". Ea evoluează sincronic cu aceasta, mergînd astfel în pas cu întreaga existență. Așa se explică de ce angoasele vieții cotidiene apar atît în filozofie cît și în arta contemporană. Cercetătorul grec consideră că pentru societatea occidentală de consum se constituie ca fenomen specific atît suprarealismul și existențialismul, cît și toate formele de cultură pe care le integrează în *supraidealism*.

Îndepărtîndu-se de realitatea care le-a produs oamenilor anumite decepții, supraidealismul nu a produs, după opinia justificată a autorului, nici o operă artistică viabilă. Dacă onirismul și scrierea automată, programată de dadaiști și suprarealiști, reprezintă un fals artistic de domeniul evidenței, scrierile supraidealiste constituie un caz patologic, deoarece inconștientul nu se poate defula pe această cale programatică. Ca și arta copiilor și a psihopaților, arta suprarealistă este infantilă. Onirismul suprarealist, care nu produce satisfacții, nu disimulează anumite tendințe, nu înfrumusețează anumite imagini, reprezintă un eșec. „Lipsit de orice sublimare, disprețuind estetica, și, îndeosebi, atît de subiectiv încît renunță la mijloacele cele mai elementare care îl fac accesibil chiar unui public cultivat, suprarealismul nu poate

avea pretenţia de a fi artă." [1] Trebuie să menţionăm că doctorul Dracoulidès vede şi în existenţialism, lettrism şi abstracţionism manifestări specifice ale reacţiei antiraţionaliste din societatea occidentală contemporană. Fundalul relaţiei absurde dintre om şi contextul său în existenţă, prezent în gîndirea sartriană, se înscrie în sfera aceloraşi tendinţe.

Psihanalizarea artistului şi a operei sale, ca şi a contextului acestuia de existenţă, îi permite autorului să formuleze unele principii demne de luat în consideraţie.

1. Spre deosebire de unii dintre antecesorii săi, Dracoulidès precizează că arta nu este doar produsul inconştientului, ci şi al unor factori de natură conştientă. 2. Arta este influenţată de suferinţa individuală a artistului şi a colectivităţii din care face parte, dar şi de contextul mai larg al epocii în care se cristalizează. 3. Arta este influenţată de anumite simţuri organice, dar şi de unele minusuri ale artistului care produc forme de compensare. 4. Stările biologice şi psihice ca bătrîneţea sau teama de moarte au un ecou evident în creaţia artistică, reliefat atît de predilecţia pentru viaţa din anii copilăriei, ca şi pentru literatura autobiografică de confesiune. 5. În epoca noastră, literatura şi arta din anumite ţări prezintă unele simptome de dezumanizare.

Raportată la antecesorii săi, contribuţia doctorului Dracoulidès la studierea operei literare şi a personalităţii artistice, din punct de vedere psihanalitic, reprezintă un progres notabil.

Determinismul spiritualist sau biologic freudian este astfel sensibil depăşit pe anumite planuri de gînditorul grec. Creatorul de artă este integrat într-o anumită devenire, care anulează antiistorismul explicaţiilor freudiene sau jungiene în privinţa raportului dintre conştient şi inconştient. Interiorizînd anumite stări externe, scriitorii şi artiştii nu se exprimă numai pe ei în operele lor, ci întregul complex de existenţă al epocii în care trăiesc. Comportîndu-se faţă de timpul său ca un martor lucid, creatorul de artă este învestit cu o evidentă responsabilitate, care devine posibilă odată cu scoaterea sa din lanţul unui determinism excesiv, conceput

[1] *Op. cit.*, p. 184.

ca un fatalism biologic sau psihic. În felul acesta, complexul evaziunii de care îi învinuia S. Doubrovsky pe unii exponenți ai școlilor psihanalitice, este, cel puțin într-o anumită măsură, depășit de specialistul grec. Cu toate acestea, și în opera sa mai persistă unele anacronisme. Supralicitarea refulării, a funcției compensatorii, a durerii și a libidoului sexual pun sub semnul îndoielii multe din concluziile doctorului Dracoulidès. Atenția redusă acordată factorilor externi duce la exagerarea semnificației biografiei scriitorului prin raportare la opera sa. Spiritul său umanist îl ajută să înțeleagă mai bine unele fenomene artistice contemporane, deși viziunea clinică a literaturii nu lipsește cu desăvîrșire nici din opera sa.

Familiarizat cu marile capodopere ale literaturii și ale artei, doctorul Dracoulidès este mai aproape de înțelegerea specificului creației artistice decît înaintașii săi, oferind astfel unele premise mai fertile pentru cercetătorii de azi care se preocupă de psihanaliza artei și a personalității artistului.

Jacques Lacan

De mai multă vreme înregistrăm cu un evident regret coeficientul sporit de dificultate pe care îl întîmpinăm în lectura unor texte ce aparțin unor ramuri diferite ale științelor umane. Fenomenul acesta poate rezulta și din progresul masiv și rapid al unor științe, din codul lor nou, care depășește în mod sensibil cunoștințele noastre anterioare. Dar cum el se reflectă în ultimii ani din ce în ce mai evident atît în discursul romanului, cît și în tipul de enunț din critica literară, avem sentimentul că asistăm la o artificializare excesivă a scriiturii, la învestirea ei cu o funcție narcisistică, menită să direcționeze mesajul textului mai mult spre emițătorul său decît spre destinatarul vizat să-l recepteze.

Aceasta este starea de spirit cu care am parcurs în repetate rînduri opera lui Jacques Lacan. Tezele formulate în diverse conferințe, comunicări și seminare sînt foarte coerente și în esența lor inteligibile. Argumentarea autorului urmează însă o cale atît de sinuoasă, iar limbajul său alambicat, mînuit ca mod de argumentare sau explicitare, este atît de opa-

cizat, încît interpretarea unui mare număr de informaţii nu poate depăşi limitele unor aproximaţii.

Spre deosebire de alţi exponenţi ai şcolilor de psihanaliză din prima generaţie, care refuzau înscrierea ideilor lor într-un sistem filozofic, Lacan şi-a corelat în mod pragmatic preocupările pur medicale cu o vastă cultură de ordin filozofic, antropologic şi lingvistic.

În istoria şcolilor psihanalitice, Lacan se consideră continuatorul cel mai fidel al lui Freud, străduindu-se să restaureze tezele cunoscutului psihiatru vienez în forma lor originară. Evident că sistemul său de informaţii nu se opreşte aici. Revalorificarea unor idei formulate de Mélanie Klein şi Charlotte Bühler, suportul filozofic hegelian, sugestiile oferite de antropologia culturală, cultivată de Lévi-Strauss, joncţiunea pe care o realizează între structuralism şi psihanaliză, toate aceste date şi sisteme topite într-o metodă proprie sînt de natură să confere demersului său intelectual spre viaţa psihică şi modurile ei de structurare o notă profund originală.

Lacan nu este tipul gînditorului eclectic. Sistemul său se configurează dintr-o suită de întîlniri fertile. J.-M. Auzias scrie : „Structuralismul trăieşte din întîlniri, nu din anexiuni. Jacques Lacan îl întîlneşte pe Lévi-Strauss, aşa cum îl întîlneşte pe Hegel sau pe Marx. A întîlni nu înseamnă a te supune la ceva, nici a coincide, nici a intra în anumite cadre." [1]

Lacan este preocupat cu precădere de problema formării eului şi a personalităţii umane, de precizarea modului de comunicare şi de criteriile adevărului, ca şi de modurile de determinare a vieţii psihice prin semnificanţi anteriori ei. Relativ izolat în mişcarea psihanalitică internaţională, avîndu-şi însă propria sa şcoală, Lacan se consideră tipul cercetătorului de cea mai severă obedienţă freudiană. În spaţiul gîndirii freudiene el vine însă cu un spor de argumente şi nuanţe care îi aparţin întru totul, teoria formării eului fiind explicată pe o cale personală, care găseşte doar îndepărtate

[1] J.-M. Auzias, *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Seghers, 1969, p. 146.

puncte de sprijin în opera lui Freud. Cele două comunicări ale sale despre *Stadiul oglinzii ca formator al funcției eului*, ținută la Zürich în 1949 și *Funcția și cîmpul cuvîntului și a limbajului în psihanaliză*, Roma, 1953, ni se par edificatoare pentru tentativa de elaborare a conceptelor sale fundamentale.

Experiențele realizate de Lacan cu copii de șase luni pînă la un an și jumătate, l-au dus la unele concluzii edificatoare, privitoare la ceea ce numește *stadiul oglinzii*. Se pare că la început copiii nu au imaginea globală a corpului lor, ci doar una pe bucăți, pe părți, în măsura în care au ajuns să le identifice. Așa se explică la început imaginea corpului dezagregat în bucăți, învăluit de fantasme, ce apare la copiii psihotici, ea fiind revelatorie și pentru structura regresivă a schizofrenicilor. În jurul vîrstei de șase luni, dacă se privesc în oglindă, copiii văd o imagine a *cuiva* de care încep să rîdă. În acest prim stadiu, ei nu știu că *celălalt* sînt ei. Funcția de cunoaștere elementară, mediată de percepția vizuală, le relevă un *corp întreg*, la a cărui vedere se bucură și pe care îl consideră o persoană reală. După această primă impresie, copiii își dau seama că oglinda reproduce o imagine, că îndărătul ei nu este o ființă reală, așa cum credeau la început.

Abia în a treia etapă, fixată de Lacan pînă la vîrsta de un an și șase luni, copiii constată că imaginea din oglindă este dublul lor. Ea nu e nici altcineva real, nici o imagine străină, ci reflectarea corpului lor în totalitatea sa: „Forma totală a corpului prin care subiectul devansează printr-o iluzie optică (miraj) maturația puterii sale nu-i este dată decît ca «Gestalt», adică printr-o exterioritate unde, desigur, această formă este mai mult constituantă decît constituită, dar unde, mai ales, ea îi apare într-un relief proeminent care o fixează și sub o simetrie care o inversează, în opoziție cu turbulența mișcării de care se simte însuflețit“ [1].

Concluzia principală care se degajă de aici vizează, deci, faptul că prin intermediul corpului, subiectul ia act de sine. El se constituie dinafară și dinăuntru, realizîndu-se relația dintre ceea ce Lacan numește *Innenwelt* și *Umwelt*.

[1] J. Lacan, *Écrits*, Paris, Du Seuil, 1966, pp. 94—95.

Identificarea primitivă, relevată de *stadiul oglinzii,* este considerată de autor ca o matcă a tuturor identificărilor de mai tîrziu ale subiectului. Ea reprezintă în același timp cîmpul inițial de constituire a simbolurilor și de declanșare a actului imaginar: „Se știe că în experiența inaugurată de psihanaliză, se poate sesiza pe ce căi ocolite ale imaginarului ajunge să se exercite pînă în profunzimea maximă a organismului uman această captare a simbolicului" [1].

Imaginarul infantil devine astfel un cîmp de semnificanți, mediat de un lanț de simboluri. Rădăcina sa trebuie căutată în acest *stadiu al oglinzii,* cînd copilul, scăpînd de fantomele corpului îmbucătățit, devine o *imago* cu care se identifică. Comentînd această teză nouă, formulată de Lacan, Jean-Michel Palmier scrie: „Stadiul oglinzii ne oferă regula împărțirii între imaginar și simbolic, arătîndu-ne că îndărătul scenei imaginare a oglinzii și în recunoașterea realizată sub forma corpului anticipat ca *Gestalt,* se profilează lanțul simbolic și umbra celui de-al treilea personaj care, așa cum ne-a arătat Lacan, ar putea fi foarte bine însăși moartea" [2].

Pe această cale se configurează cea de a doua teză fundamentală, pusă în circulație de Lacan, referitoare la intersubiectivitate și determinarea ființei umane de ordinea simbolică. În *Seminarul despre «Scrisoarea furată»,* Lacan demonstrează că omul poate gîndi ordinea simbolică, deoarece ea este integrată în existența sa. Iluzia formării ordinii simbolice prin intermediul conștiinței rezultă din deschiderea universului imaginar al omului către semenul său. Dar această deschidere ca subiect către *celălalt* nu poate fi realizată decît cu ajutorul cuvîntului. Comunicînd cu *celălalt* prin cuvîntul înscris într-un lanț simbolic, subiectul poate fi anulat de *celălalt* sau el îl poate înșela pe *celălalt,* acționînd ca *obiect.* Evident că fiecare dintre noi ne simțim obligați să ne întrebăm cine este *celălalt.* În opera lacaniană, celălalt poate reprezenta un alt termen al alterității vieții psihice, dar poate fi, bineînțeles, și interlocutorul, semenul cu care un subiect întreține relații sociale, comunică, sau mai poate fi

[1] *Op. cit.,* p. 11.
[2] J.-M. Palmier, *Lacan,* Paris, Éditions Universitaires, 1970, p. 40.

anchetatorul, analistul față de care subiectul interogat se comportă într-un anume fel. Dar calea de comunicare între mai mulți subiecți rămîne cuvîntul sau textul scris. Lacan observă, ca și Freud, că în comunicarea interindividuală, ca și în anchetele psihanalitice, adeseori apare o poticneală, o deviere, o ruptură, deci ceva care diminuează coerența enunțului. Lacan, ca și Freud, crede că inconștientul apare acolo unde se manifestă o șovăială, unde apare o ruptură în enunțul subiectului, de unde rezultă o nouă găselniță. Dacă inconștientul se manifestă prin limbaj, aceasta înseamnă că ecourile sale nu trebuie căutate cu precădere numai în ceea ce spune, ci mai ales în ceea ce nu se spune, în acel spațiu de întrerupere a enunțului verbal. „Discontinuitatea aceasta este, deci, forma esențială, în care ne apare întîi inconștientul ca fenomen — discontinuitatea în care ceva se manifestă ca o ezitare." [1]

Atenția lui Lacan se îndrumează cu precădere spre lanțul simbolic al enunțului, spre pierderile inconștiente de informații, spre imaginea inconștientului privit ca o *metonimie*. Relația dintre informațiile comunicate și cele ascunse sau pierdute aduce pe prim-plan problema adevărului. În dialogul său cu *celălalt*, subiectul se maschează, se ascunde, transmițînd, așadar, adevăruri parțiale. Or, dacă se poate spune că actul de conștiință însumează o mare cantitate de *„minciună"*, dacă inconștientul poate fi asemănat cu o metonimie sau cu o metaforă, problema decelării adevărului rămîne astfel deschisă. Lacan se întreabă, pe bună dreptate, dacă nu cumva, pe planul comunicării, frustrarea este inerentă discursului, subiectul deposedîndu-se singur de o cantitate de informații, în dialogul cu *celălalt*, subiectul constituindu-se prin intermediul imaginației ca *altul*. Raționea acestui comportament rezultă din faptul că cel controlat se comportă ca un filtru, în felul acesta el prezentînd „controlorului" său o *stereografie* din care sînt scoase anumite registre ale discursului. Referindu-se la asemenea situații, Lacan face următoarea precizare: „Chiar și atunci cînd nu comunică

[1] J. Lacan, *Le séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psyhanalyse*, p. 28.

nimic, discursul reprezintă existența unei comunicări ; chiar și atunci cînd neagă evidența, el afirmă că cuvîntul constituie adevărul ; chiar și atunci cînd este destinat să înșele, el face speculații asupra fidelității mărturiei" [1].

Prin structura sa ca absență și prezență, ca afirmație și negație, omniprezența discursului uman va putea să surprindă în viitor omnicomunicarea textului. Inconștientul este definit astfel de Lacan ca o istorie a fiecărui individ, marcată de anumite spații albe sau ocupată de o minciună, rezultată din cenzurarea adevărului. Dar dacă adevărul nu poate fi detectat aici, el poate fi găsit aiurea, structura limbajului fiind ca o inscripție, păstrată sub o formă sau alta, susceptibilă să facă posibilă decriptarea adevărului.

Raportul dintre adevăr și eroare, dintre semnificant și semnificat este ilustrat de Lacan în maniera cea mai elocventă prin *Seminarul despre „Scrisoarea furată"*.

Ideea că „ordinea simbolică este constituantă pentru subiect" [2], la care se adaugă observația că pe parcursul existenței sale deplasarea semnificantului poate determina actele fundamentale ale subiectului este astfel demonstrată de Lacan prin analiza semiologică a *Scrisorii furate* de Edgar Poe, în versiunea franceză realizată de Baudelaire. Preluat din Freud, *principiul repetiției* îi permite autorului să releve mutațiile semnificanților, relația dintre adevăr și aparență. Lacan găsește în opera lui Edgar Poe o *scenă primitivă*. A doua scenă, în limbaj freudian, se configurează ca repetiție. Există „deci, trei timpi, ordonînd trei priviri, suportate de trei subiecți, încorporate de fiecare dată în persoane diferite" [3].

Scena primitivă se constituie din vizita regelui, însoțit de un ministru și șeful poliției, în budoarul reginei, unde era lăsată pe masă, în văzul tuturor, o scrisoare secretă, cu textul întors în jos. Obiectul care creează primele raporturi de intersubiectivitate și duce la reliefarea primilor semnificanți este această scrisoare. Relația dintre obiect și pri-

[1] J. Lacan, *Écrits*, pp. 251—252.
[2] *Op. cit.*, p. 12.
[3] *Op. cit.*, p. 15.

virea celor trei vizitatori ilustrează raportul dintre adevăr și neant. Primul care nu vede nimic este regele și, într-un anume fel, șeful poliției. Cel care vede scrisoarea, o ia și o înlocuiește cu o caricatură, este ministrul. Regina știe că regele nu a văzut nimic, dar și ea și șeful poliției observă cînd ministrul substituie scrisoarea cu o altă hîrtie.

Căutată luni de zile, scrisoarea nu este găsită nicăieri. Șeful poliției o găsește în cele din urmă în casa ministrului, expusă la vedere, deci unde nimeni nu ar fi căutat-o. Acum o ia el și o înlocuiește cu altă hîrtie. Ministrul nu știe acest lucru, dar regina află că scrisoarea este la Dupin.

În acest complex intersubiectiv, relevat de circulația scrisorii, Lacan descoperă nu numai *automatismul repetiției*, ci și deplasarea continuă a semnificantului, în funcție de personajul care deține scrisoarea furată.

S-ar putea spune de asemenea că scrisoarea devine un simbol al inconștientului, jocul privirii neatente și a obiectului expus la vedere reprezentînd *locul inconștientului*, topica acestuia într-o zonă unde nu-l caută nimeni. În aceste relații intersubiective, inconștientul se relevă prin actul sau discursul celuilalt.

Ideea dominării semnificantului asupra subiectului este astfel ilustrată de Lacan prin această ingenioasă analiză structural-semiologică a *Scrisorii furate* de Edgar Poe, care ne permite să controlăm cu cîtă ușurință s-ar putea realiza o analiză similară asupra *Scrisorii pierdute* de Caragiale.

În peisajul gîndirii psihanalitice contemporane, Lacan apare ca unul dintre continuatorii cei mai fideli ai lui Freud. Eseul *Dincolo de «Principiul realității»* situează teoria liberei asociații sub semnul adevărului. El relevă ființa umană mai mult prin contextul său cultural decît cel natural și apreciază comportamentul adultului atît prin raportarea la structura socială, cît și la constelația primilor ani din copilărie. Astfel se configurează atît calea urmată de Lacan, cît și modul de înnoire a psihanalizei, bazat pe restaurarea unor concepte originare, analizate dintr-o perspectivă semantico-structurală.

Oricum, ideile sale despre polifonia inconștientului, asemănarea retoricii acestuia cu limbajul poeziei indică o nouă cale pe care critica literară a început s-o fructifice din plin.

De aceea, opera lacaniană nu reprezintă doar un unicat în gîndirea psihanalitică actuală, ci şi o sursă de sugestii pentru analiza textuală.

Janine Chasseguet-Smirgel

Cu autoarea cărţii *Pentru o psihanaliză a artei şi a creativităţii* (1971), care reuneşte eseuri despre arta literară şi film, de o factură foarte variată, se poate spune că demersul critic al cercetătorilor din domeniul psihanalizei înregistrează cea mai intimă şi complexă apropiere de statutul specific al creaţiei artistice.

Ca şi toţi criticii ce investighează operele literare din punct de vedere psihanalitic, cercetătoarea franceză este preocupată de stabilirea coordonatelor unei metodologii proprii, ca şi de precizarea unor concepte, considerate de primă importanţă în demersul său specific spre opera de artă.

Extensiunea metodei asupra literaturii este apreciată ca un fenomen normal. J. Chasseguet-Smirgel atrage atenţia asupra faptului că *Asociaţia internaţională de psihanaliză* (1908), încă din momentul întemeierii sale, şi-a propus să facă unele aplicaţii în domeniul ştiinţelor umane. În eseul său, *Rezistenţele în aplicarea psihanalizei în afara cîmpului terapeutic sau prezenţa unei iluzii,* autoarea precizează că însăşi calea deschisă de Freud în acest domeniu trebuia să ducă la concluzia că psihanaliza nu constituie o lectură cu anumiţi ochelari, pe care îi scoatem cînd pornim la plimbare. Ştiinţă fundamentată pe explicaţiile raţionale, aşa cum o dorise şi Freud (care nu s-a putut abţine să afirme că 95% dintre suprarealişti erau nebuni de alcool), ostilă motivaţiilor mistice, care exagerează rolul unor factori interiori în determinarea unor acte, psihanaliza se deschide astfel ca un larg evantai care încearcă să înlăture rana narcisistică a sexualismului infantil. Autoarea crede însă că atît *interpretarea reductivă,* cît şi sublimarea narcisismului rănit în formele unei gîndiri extrem de abstracte, nu sînt de natură să reprezinte calea cea mai fertilă de abordare a fenomenelor de cultură.

Ansamblul de elemente care determină viața umană și o orientează spre un anumit scop nu poate fi nici el neglijat. Așa cum factorii de ordin socio-economic au un rol incontestabil în viața spirituală a omenirii, la fel și factorii de ordin psihologic au o influență notabilă asupra celorlalți. De aceea, autoarea afirmă în mod limpede: „Se pare «a fortiori» că sistemele și mișcările politice, evenimentele istorice, ar putea de asemenea fi luminate cu ajutorul psihanalizei" [1].

Știință despre om, psihanaliza, a lăsat, cum spune autoarea, un spațiu privilegiat tuturor manifestărilor ființei umane, dar mai ales artei și procesului creator în general. Arta reprezintă, așadar, *„calea regală"* prin care psihanaliza își acreditează unele concepte ale sale; Freud recomanda adeseori colaboratorilor să caute în operele scriitorilor informații complementare despre unele probleme abordate în cercetările de specialitate. Ceea ce scriitorii au descoperit prin intuiția lor creatoare în viața noastră psihică trebuie să găsească și psihanaliștii *„printr-o altă cale regală"*, care este demersul lor specific.

Faptul acesta impune cercetătorilor să fie la fel de inspirați, ca și oamenii de litere, cînd își concep operele lor: „Inspirația este punctul comun de răscruce al creației estetice și al psihanalizei; pornind de la ea, cele două activități se individualizează" [2].

J. Chasseguet-Smirgel este partizana unei critici concepute ca un act de identificare cu obiectul analizat. Ea îi cere cercetătorului să ajungă într-o stare de rară intimitate și comuniune cu opera și cu creatorul ei, încît să poată degaja procesele psihice care au dus la realizarea scriiturii. Atenția autoarei este, așadar, centrată cu prioritate asupra operei. Ca și Jung, ea crede că opera însumează întreaga constelație psihică a artistului, înglobată de autoare în conceptul psihanalitic de *„relație obiectuală"*. Din moment ce conținuturile manifeste însumează toate conținuturile latente, este

[1] J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971, p. 25.
[2] *Op. cit.*, p. 38.

firesc ca opera de artă să fie privită ca un asemenea depozit de semnificații.

Premisele teoretice ale demersului psihanalitic spre opera de artă apar în toată complexitatea și noutatea lor în eseul *În legătură cu „Ultimul an la Marienbad"*, în care autoarea formulează din unghiul său de vedere o severă critică a metodei biografice.

J. Chasseguet-Smirgel constată că cele mai multe aplicații psihanalitice care vizau conținutul operei, căutau unele puncte de reper în *biografie* sau în *patografie*. Ea este de părere că un asemenea demers spre opera de artă este calchiat după metoda curei psihanalitice. Aceasta caută cu precădere elemente traumatizante, pulsiuni refulate din viața pacientului, pentru a găsi calea sa de vindecare. Procedînd la fel cu creația artistică, cercetătorul caută să detecteze aspecte patogene în biografia autorului, pe care le relaționează cu unele teme ale conținutului operei.

Fascinația exercitată de biografie asupra analistului duce însă la descoperirea unei *istorii subiective*, la relaționarea dintre anumite traume și fantasmele dorinței. Acest tip de demers se reduce, în cele mai multe cazuri, la cîteva teme care nu sînt esențiale. Reducțiile realizate de Marie Bonaparte asupra operei lui Poe sînt cunoscute. Or, în măsura în care sînt detectate anumite fantasme în opera unui scriitor, trebuie căutată structura lor comună, pentru a obține o viziune globală esențială asupra întregii opere. Autoarea considera astfel că metoda biografică, ce „vizează numai *conținuturile*, și înainte de toate pulsiunile inconștiente, nu constituie o cheie pentru a explica *specificitatea* unei opere" [1].

Insistența asupra reflexelor inconștientului ca și asupra unor complexe, cum este cel oedipian, nu are de asemenea darul să lumineze sensul global al operei sau caracterul său artistic. Inconștientul este rezervorul unui anumit număr de forme psihice. Complexul oedipian poate să apară în opere literare foarte diverse. De aceea nici decelarea unor reflexe ale inconștientului în creația artistică, nici semnalarea complexului oedipian nu pot duce la individualizarea estetică

[1] *Op. cit.*, p. 58.

a unei opere. Autoarea ajunge astfel la concluzia că nu analiza biografiei explică opera literară, ci investigația psihanalitică orientată „spre *formă*, spre *stil*, care dau unei opere individualitatea și unicitatea sa" [1].

La prima vedere, forma sau stilul, privite ca obiect al criticii psihanalitice, par să reprezinte o afirmație șocantă. Cercetătoarea franceză nu este însă singura care consideră un asemenea demers ca posibil și legitim. În studiul său, *Psihologie și literatură*, Frederick J. Hoffmann afirmă :„Forma este în sensul larg un produs al eului. Unele forme sociale și morale sînt înrudite cu formele estetice, sau, mai bine spus, forma estetică este o lărgire a logicii formelor sociale și morale." [2]

În demersul său spre opera literară, J. Chasseguet-Smirgel asociază analiza formei cu contactul oferit de „relația obiectuală". Relația obiectuală este înțeleasă de autoare ca un elan al subiectului care vizează anumite obiecte, ca o desfășurare globală cu caracter dinamic, aptă să înscrie această relație într-o dimensiune spațio-temporală. „Studiul stilului și al relației obiectuale urmărește, în mai mare măsură, calea operei de artă — expresie subiectivă și directă a inconștientului — decît aceea a datelor biografice, mediate și obiective" [3].

Concepută în această manieră, analiza stilistică și obiectuală este aplicată asupra cine-romanului lui Alain Robbe-Grillet, *Ultimul an la Marienbad*, referințele autoarei la forma sa ecranizată fiind de asemenea foarte frecvente. În cunoscutul trio din romanul scriitorului francez, reprezentat de personaje indicate doar prin inițiale (M, X, A), A, personajul feminin, reprezenta *obiectul dorit* de X. Dar între A și X se interpune M, care reprezintă simbolul puterii, a capacității de adecvare la realitate. Într-un trio clasic, Alain Robbe-Grillet introduce motivul rivalității dintre bărbați, care sugerează o situație oedipiană infantilă. Dar cum com-

[1] *Op. cit.*, p. 59.
[2] F. J. Hoffmann, *Psychologie und Literatur*, în *Literatur und Psychoanalyse*, p. 267.
[3] J. Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, p. 62.

LICEUL „GEORGE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

plexul lui Oedip apare în numeroase opere literare, autoarea precizează că el este trăit sub o formă *represivă,* care trimite spre un trecut nedeterminat, aparînd în cine-roman sub forma unei culpabilităţi sadice, proiectată asupra obiectelor şi a personajelor cu care X, neputinciosul, vine în contact. Simbolurile unor situaţii din operă, ca tocul rupt al unui pantof, paharul spart, detunătura neauzită a unui pistol reprezintă, pe de o parte, obsesia unui complex de mutilare (viol), pe de altă parte, neputinţa lui X, imposibilitatea lui de a ieşi dintr-un univers narcisistic regresiv. Între X şi A, care reprezintă obiectul dorit, se interpun tot felul de obstacole, constituite de ziduri, porţi, culoare, despărţituri de sticlă etc. Dar nici obstacolele nu pot fi traversate, nici proiecţiile sadice ale lui X orientate spre A, apoi prin transfer spre M, nu pot fi realizate. X nu poate ieşi din universul său imaginar, fantasmele lui reflectînd peste tot doar ce este în jurul său.

Or, acest univers este static, disoluţia eului lui X situîndu-l în afara unei cronologii precise.

Hotelul baroc, cu arhitectura sa încărcată, este plin de obiecte încremenite, totul fiind situat sub geometria statuarului, a fixismului, aşa cum este şi grădina goală.

X ştie că nu are nici o ieşire din acest spaţiu labirintic, că fixaţia sa obiectuală este sortită eşecului, rămînînd doar pe planul iluziei, unde gesturile sale au mereu acelaşi caracter reiterativ. Comentariul autoarei este elocvent pentru critica obiectuală, înscrisă în demersul psihanalitic: „Este vorba de un om a cărui dorinţă oedipiană eşuează din lipsa unei maturizări pulsionale, care îl constrînge să regreseze spre faza narcisistică, unde toate categoriile realului sînt abolite, şi să efectueze tentative succesive pentru restabilirea investiţiei obiectuale" [1].

Preluînd un concept lacanian (achoppement), J. Chasseguet-Smirgel demonstrează că estetica acestui film nu se bazează pe reparaţia unui act ratat, *organizatorul operei şi al scriiturii* fiind *obstacolul.*

[1] *Op. cit.,* p. 77.

Trebuie să mărturisim că dintre numeroasele analize ale *Ultimului an la Marienbad,* aceasta ni se pare cea mai ingenioasă. Ea se realizează la toate nivelurile universului imaginar din cine-roman, ca și la acela al situațiilor simbolice din film.

Dar cea mai izbutită analiză, realizată de J. Chasseguet-Smirgel, vizează cartea lui Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile.* Tema cărții vizează raportul dintre persecutat și persecutor, dintre victimă și călău, privit din perspectiva unui personaj halucinatoriu, care trăiește o experiență imaginară, traumatizată, concepută ca o sumă infinită de acte de identificare.

Psihanaliza acestei opere este în mare măsură facilitată și de structura sa, intriga ei fiind concepută după schema unui vis, care dereglează raporturile obișnuite dintre timp și spațiu, acceptînd non-contradicția inconștientului ca o lege a realului.

Comentatoarea cărții lui Patrick Modiano reține faptul că în același episod se face trecerea de la perioada de după război la ocupație, de la ocupația germană la anii 20, schimbarea spațiului (Israel—Paris) producîndu-se cu viteza visului, ca și străbaterea drumului de la Bordeaux la Paris.

În contextul intrigii apar personaje reale și fictive. Unele personaje reale sînt dublate de altele fictive, cu nume foarte asemănătoare. Astfel, alături de Lucien Rebolet există Léon Rabatête, J.-P. Sartre se găsește în vecinătatea lui Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe, Abel Bonheur alături de Abel Bonard, Louis Ferdinand Céline alături de doctorul Bardamu, Hitler seamănă cu un șchiop cu picior de lemn, a cărui fantasmă strigă *șase milioane de evrei,* iar în cele din urmă aflăm că eroul central al operei, Raphaël Schlemilovitch, care îl vizitase pe Freud (personaj al romanului), nu se născuse cînd au avut loc evenimentele relatate în carte.

Avînd astfel o logică pur onirică, opera lui Patrick Modiano nu este lipsită de un evident substrat polemic, care vizează spiritul de agresiune al unor oameni, traumele lăsate de nazism în conștiința indivizilor și a popoarelor, complexele de inferioritate instalate în subconștientul unor ființe umane.

Faptul acesta îi permite cercetătoarei franceze să caute în acest roman relaţia dintre persecutor şi persecutat şi totodată, ca un autentic medic, să indice calea prin care un ins traumatizat îşi poate găsi cu adevărat demnitatea, locul firesc printre ceilalţi oameni. Problema examinată de J. Chasseguet-Smirgel în acest roman vizează tema identificării cu toate identităţile posibile. Raphaël Schlemilovitch, naratorul, este personajul care, într-o stare halucinatorie, îşi asumă toate identităţile contradictorii. Însăşi alegerea fragmentului din roman unde se relatează întîlnirea cu Freud (personaj din operă) are un caracter polemic. Cura psihanalitică indicată parodic de Patrick Modiano este falsă. „Veţi deveni un tînăr sănătos, optimist, sportiv. V-o promit. Iată, vreau să citiţi penetrantul eseu al compatriotului dumneavoastră Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe : *Reflecţii despre problema evreiască.* Trebuie cu orice preţ să înţelegeţi asta... sînteţi un om printre oameni... Himmler este mort, cum se face că vă amintiţi asta. Dumneavoastră nu eraţi născut ; hai, fiţi rezonabil, vă rog, vă conjur..." [1]

Cura psihanalitică exercitată de Freud, ca personaj de roman, are în vedere una din tezele sale, din care rezultă că eul elimină acele excitaţii care i se par ostile, le proiectează în lumea exterioară, deşi ele încearcă mereu să revină în conştiinţă.

Dar *procesul de identificare* este exact opus celui relatat. În raporturile sale cu *non-eul* (realitatea), eul asimilează obiectul exterior (persecutorul) ; el devine o parte a sa.

Acesta este procesul pe care Patrick Modiano îl descrie în cartea sa, analizată de J. Chasseguet-Smirgel dintr-un unghi de vedere psihanalitic şi politic. Întrebarea ei nu rămîne însă cantonată la mesajul operei, ci vizează faptul dacă actul de identificare, relatat de Patrick Modiano, este sau nu autentic. Răspunsul cercetătoarei este afirmativ : „Trama operei este constituită de avatarurile identificărilor eroului, iar relaţia obiectuală exprimată aici este dominată de identificarea şi conflictele cu care aceasta este corelată, fapt care

[1] Apud *op. cit.*, p. 218.

se reflectă în însăși forma operei care seamănă cu un caleidoscop gigant" [1].

Din păcate, analiza cărții lui Patrick Modiano nu mai are coerența din *Ultimul an la Marienbad*. Considerațiile clinice și teoretice prea bogate sînt în detrimentul unei analize care nu depășește motivația conceptelor de *fals* și *autenticitate* în opera scriitorului francez.

În alte studii, observația clinică este și mai accentuată. Studiul paranoii la Strindberg, al dereglării procesului de identificare într-o povestire de Andersen subliniază înclinația autoarei pentru aspectul medical al cercetărilor sale. În aceste cazuri, opera de artă apare din nou în ipostaza de document.

Cu toate acestea, aportul său în domeniul criticii psihanalitice este acceptat cu mult interes. „Prin studiul său despre filmul lui Alain Robbe-Grillet și Alain Resnais, *Ultimul an la Marienbad*, și prin critica metodei biografice pe care o comportă acest studiu, ca și prin reflecțiile despre *psihanaliză și cinema*, eseurile despre Strindberg, despre *fals* în producția artistică, în sfîrșit, despre cartea lui Patrick Modiano, opera lui J. Chasseguet-Smirgel justifică din plin titlul său : *Pentru o psihanaliză a artei și a creativității...*" [2]

Eseurile cercetătoarei franceze indică o cale fertilă de abordare a operei literare. Chiar dacă în unele dintre acestea, nucleul teoretic psihanalitic este prea complex, demersul său critic reprezintă o dovadă elocventă referitoare la modul în care se poate produce conjugarea dintre știința literaturii și psihanaliză [3], despre care cercetătorul vest-german Peter von Matt scrie cu un notabil entuziasm.

[1] *Op. cit.*, p. 248.
[2] A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, pp. 72—73.
[3] Vezi P. von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse*, Freiburg, Rombach Verlag, 1972.

DE LA PSIHANALIZĂ LA PSIHOCRITICĂ

Jean-Paul Weber şi tematismul psihanalitic

Ajunsă la o anumită îngheţare a principiilor, noua critică franceză oferă imaginea unor „şcoli" cu aspecte foarte variate. Această diversitate, într-o unitate destul de fragilă, ne permite totuşi să detectăm două tendinţe fundamentale, dintre care una îşi propune să instituţionalizeze subiectivitatea actului critic, iar alta este alimentată de ambiţia obiectivării acestuia printr-un anumit suport scientist.

Fenomenul în sine nu este surprinzător şi ni se pare că nu aduce nimic nou, deoarece de la Sainte-Beuve şi H. Taine pînă la R. Barthes şi R. Picard, pendularea dintre subiectivitate şi obiectivitate reprezintă o dilemă constantă în istoria criticii.

Nouă apare de fiecare dată maniera de argumentare şi sursele pe care criticii se întemeiază în susţinerea punctelor lor de vedere. Dacă pentru Sainte-Beuve şi Dilthey, pe de o parte, şi H. Taine şi W. Scherer, pe de altă parte, punctele de plecare erau oferite de psihologie şi ştiinţele naturii, astăzi, premisele criticii moderne sînt foarte numeroase, de unde rezultă şi diversitatea aspectelor sale.

În peisajul acesta eterogen al noului val francez, J.-P. Weber apare ca un exponent fidel al *criticii tematice*. Dar precizarea aceasta nu este suficientă pentru a distinge contribuţia specifică a autorului *Psihologiei artei* (1958) de genul de critică tematică cultivată de J.-P. Richard sau G. Poulet. J.-P. Weber intră într-o conexiune ilustrativă de înţelegere abia atunci cînd precizăm că suportul teoretic fundamental al sistemului său critic este oferit de datele psihanalizei moderne.

Afirmîndu-se în istoria criticii după J.-P. Sartre şi Ch. Mauron, autorul *Domeniilor tematice* (1963) reţine unele sugestii şi puncte de vedere, desprinse atît din studiile de psihocritică ale lui Ch. Mauron, cît şi din fenomenologia bachelardiană.

Preocupat de psihologia artei, criticul francez ajunge la concluzia că obiectivul fundamental al cercetătorului litera-

turii consistă în explicarea procesului de creare şi de receptare a operei literare.

J.-P. Weber se defineşte de la început ca un partizan consecvent al explicaţiilor psihanalitice. El reţine astfel afirmaţia lui Freud din care rezultă că anumite traume produse în anii copilăriei au consecinţe evidente asupra formării personalităţii omului adult. Dar cercetările sale nu au în vedere indivizii obişnuiţi, ci creatorii în ale căror opere pot fi descifrate semnele unor evenimente din anii copilăriei. Adept al *psihanalizei integrale*, J.-P. Weber reproşează unora dintre maeştrii săi că s-au ocupat doar de cercetarea parţială a unor complexe şi nu au avut în vedere *totalitatea vieţii infantile*, care are ecouri în viaţa omului adult. În acest sens, el consideră că este necesar să fie investigate atît complexele senzoriale şi afective, cît şi cele senzuale sau sociale, care duc la cristalizarea unor teme specifice în creaţia literară.

După părerea sa, fiecare artist are o anumită temă personală, pe care o exprimă în mod *inconştient*, printr-un arsenal literar simbolic foarte variat. Ţinînd seama de aceşti factori care influenţează procesul de creaţie, J.-P. Weber avansează ideea că alături de cercetările de estetică plană de factură tradiţională, se impune realizarea unei *estetici a profunzimii*, pe care o numeşte *analiză tematică*.

Avînd o formaţie scientistă umanistă, J.-P. Weber precizează cu multă rigoare conceptele cu care operează. *Critica tematică* pentru care pledează autorul este astfel susţinută de ample consideraţii cu caracter metodologic. Fundamental pentru acest nou domeniu al criticii rămîne conceptul de *temă*. În *Geneza operei poetice* (1960), criticul francez precizează: „Noi înţelegem prin temă un eveniment sau o situaţie infantile (în sensul cel mai larg al cuvîntului), susceptibile de a se manifesta în general inconştient, într-o operă sau într-un ansamblu de opere de artă (poetice, literare, picturale etc.), fie simbolic, fie direct, fiind limpede că prin *simbol* înţelegem orice substitut *analogic* al simbolizatului." [1]

[1] J.-P. Weber, *Genèse de l'oeuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 13.

Prolixă şi încărcată cu diverse explicaţii suplimentare, definirea temei apare mult mai limpede în preludiile cărţii *Domenii tematice.* Cu acest prilej, autorul atrage atenţia asupra faptului că tema este „urma unei amintiri din copilărie lăsată în memoria unui scriitor (în general, a unui artist, a unui savant, a unui filozof etc.). Această amintire, sau *amintire tematică,* nu este întotdeauna inconştientă. Inconştientă, totuşi rămîne, de obicei, relaţia dintre temă şi operă." [1]

Criticul francez stabileşte unele distincţii între *tema personală* şi *tema impersonală.* În vreme ce primele teme sînt considerate de autor ireductibile, permiţînd astfel definirea personalităţii artistului pe această cale, celelalte pot fi comune pentru mai mulţi scriitori.

În acelaşi spirit sînt definite şi alte concepte pe care se întemeiază metodologia critică weberiană. Prin *modulare,* de pildă, autorul înţelege orice analogon al temei, sau ceea ce el denumeşte în ultimă instanţă, *tema simbolizată.* Opţiunea pentru acest termen care este doar un substitut al aceluia de simbolizare, este explicată de criticul francez prin faptul că transpunerea unei teme dintr-un registru în altul este considerată de el un act inconştient, în vreme ce simbolul se constituie ca o consecinţă a unei intenţionalităţi directe.

Dar, spre deosebire de temă, *motivul* este privit de J.-P. Weber ca un fenomen de vocabular. Astfel, dacă în poezia lui Mallarmé, pasărea reprezintă *motivul,* pasărea moartă cu toate modulaţiile sale (pasăre rănită, pasăre căzută) constituie tema.

J.-P. Weber este convins că cele mai multe opere literare au un caracter *monotematic.* Autorul nu exclude însă posibilitatea existenţei unor opere *bitematice* sau multitematice, cu menţiunea că acestea se pot înscrie într-o *hipertemă,* bazată pe un sistem de simboluri.

Concepută astfel ca o expresie a inconştientului, tema poate fi reprezentată de un obiect, cum este *orologiul* din operele lui Vigny sau Poe, de o gravură, ca *Turnul şoarecilor,* spre

[1] J.-P. Weber, *Domaines thématiques,* Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

care trimit scrierile lui V. Hugo, de mai multe obiecte ca *palatul gotic* şi *cupola rusă*, care prin reducţie infantilă sînt convertite în proza lui Gogol în *nas* şi *faţă*. Tema poate rezulta de asemenea din conjugarea unor amintiri din copilărie. Reminiscenţele privitoare la capturarea de păsări converg astfel spre tema *păsării moarte*, semnalată în poezia lui Mallarmé. Dar ea se poate constitui şi ca o *fantomă* a celui care revine să-şi revadă soţia, ca în poezia lui Baudelaire, ca o *procesiune* a unor penitenţi, ca în versurile lui Verlaine, ca un *eveniment* traumatizant, reprezentat de înecul în lacul cu lebede, ca în poezia lui Valéry sau ca o *rememorare* a actului de *aprindere a focului*, ca în scrierile lui Nerval.

Reducţia la anumite teme unice sau duale nu îl împiedică pe criticul francez să pună în lumină unele nuanţe care sugerează aspectele multiple ale unicităţii unei teme. Întîlnită la Poe, tema orologiului apare astfel cînd sub forma cadranului, cînd a întîlnirii limbilor de ceasornic, cînd a traiectului pendulei care urcă şi coboară. Aceeaşi constatare rămîne valabilă şi pentru P. Valéry. Evidentă în poeziile sale, tema înecului se asociază cu bazinul, cu lebedele sau cu asfixierea.

În felul acesta devine evident faptul că tema este modulată cu ajutorul unui analogon privilegiat, care la rîndul său poate deveni tema altor modulaţii indirecte. În opera lui P. Claudel, de pildă, J.-P. Weber consideră că tema arborelui constituie doar modularea altei teme, reprezentată de *sînul dulce-amar*.

Exemplele furnizate de J.-P. Weber în consideraţiile sale cu caracter preliminar lasă să se întrevadă ipoteza că aceste teme unice din operele de artă îşi au rădăcina într-un eveniment produs în anii copilăriei. Privită din această perspectivă, analiza procesului de creaţie se polarizează în jurul a două întrebări fundamentale :

1. Cum se poate demonstra că opera unui scriitor se cristalizează în jurul unei teme unice.

2. Cum poate fi detectată această temă, destinată să reprezinte un numitor comun al operei.

Investigarea operelor literare presupune astfel căutarea acelor simboluri şi obiecte care pot ajuta la recunoaşterea temei unice. Principiile preconizate de J.-P. Weber sînt enunţate cu rigoarea caracteristică criticului care caută să dea un suport ştiinţific cît mai convingător metodologiei pe care o elaborează. Însăşi enumerarea lor ni se pare elocventă în acest sens.

1. A căuta acele amintiri clare şi distincte care pot fi relaţionate cu diferite opere ale autorului.

2. A căuta texte simple care să poarte în filigran o semnificaţie simbolică neîndoielnică.

3. A discerne obsesiile stilistice şi de vocabular care pot fi coordonate cu anumite amintiri ce pot fi atestate sau presupuse în unele texte.

4. A efectua o explorare integrală a operei, încercînd după aceasta, în limita posibilităţilor, reducţia la tema presupusă.

J.-P. Weber consideră că o asemenea analiză poate fi declarată izbutită atunci cînd tema presupusă permite interpretarea celei mai mari părţi a operei unui scriitor. În cele mai fericite cazuri, această temă poate fi atestată de amintiri, consemnate în scrisori şi pagini de jurnal.

Tema apare astfel la început ca o ipoteză de lucru, rezultată din analiza analogică a unor texte. Amplificată, această analiză poate atesta sau infirma ipoteza iniţială, în funcţie de care este investigată opera. Cînd tema este relevată de anumite texte care au un caracter autobiografic, analiza are un caracter progresiv. În cazul cînd aceste documente revelatoare lipsesc, analiza tematică porneşte de la anumite simboluri constante, detectate pe parcursul explorării operei. În aceste cazuri, analiza are un caracter regresiv, evoluînd de la textul literar spre căutarea şi interogarea unor evenimente din anii copilăriei.

Este evident pentru oricine că analiza tematică progresivă are un grad mai mare de certitudine. Se ştie astfel că în copilărie, P. Valéry a căzut într-un lac cu lebede, fiind ameninţat de înec. Evenimentul acesta se constituie ca o reminiscenţă care apare sub diverse forme în opera sa. J.-P. Weber semnalează anumite versuri care cuprind referinţe

despre cădere, înec, luntrea asemănătoare cu o lebădă, pe care le consideră date semnificative ce trimit spre detectarea temei unice.

Mult mai dificilă rămîne însă descoperirea unei teme spre care nu trimite nici un indiciu autobiografic. În asemenea cazuri, cele dintîi texte care lasă să se întrevadă tema impun lectura analogică a celorlalte, care infirmă sau atestă prima ipoteză formulată de cercetător. Dorind să evite orice concluzii eronate, J.-P. Weber precizează că tema nu trebuie să constituie niciodată pentru un critic un *dat aprioric*. Ea nu poate fi desprinsă decît din operele literare sau din textele cu caracter autobiografic. Tema nu trebuie de asemenea confundată niciodată cu complexele freudiene. J.-P. Weber nu neagă, de pildă, faptul că în opera lui Kafka *complexul oedipian* nu ar avea o prezență incontestabilă, dar, după opinia sa, acesta nu explică decît sensul unor scrieri izolate, în vreme ce *tema colegiului* permite o interpretare integrală a operei.

J.-P. Weber este convins că opțiunea pentru o temă eronată poate fi evitată. Asemănarea dintre imagine și simbolurile fundamentale este de natură să ducă spre detectarea temei autentice. În investigațiile sale, criticul francez caută, pe cît este cu putință, să descifreze mai ales temele unice. Reducția proiectată asupra operei literare este asemănată de el cu conceptul bergsonian de *image médiatrice*. Dar procesul acesta de reducție nu se soldează mereu cu aceleași rezultate. Dacă un poet echilibrat ca Valéry permite relevarea unei teme unice, alții, ca Nerval și Gogol, au creat opere bitematice sau pluritematice. Tema este astfel văzută de criticul francez ca un adevărat *Urphänomen*.

Genul de critică cultivat de J.-P. Weber a suscitat numeroase obiecții și, uneori, reacții foarte violente. Unele replici ale autorului au de asemenea un caracter polemic. Eseul său *Neocritică și paleocritică sau împotriva lui Picard* (1966) este ilustrativ în acest sens.

S-a formulat astfel observația că foarte mulți copii au putut să cadă într-un lac, dar puțini oameni au scris versuri ca P. Valéry. Ea este de natură să pună în lumină un anumit gen de rezerve exprimat față de critica tematică,

ce nu ţine seama de geniul sau talentul scriitorului. J.-P. Weber recunoaşte faptul că metoda preconizată de el nu are în vedere opera literară în totalitate şi că se ocupă de scrierile unor autori consacraţi.

Critica tematică are astfel un caracter parţial, urmărind doar să scoată în relief acele structuri care îl diferenţiază pe un creator de altul. Prezenţa aceleiaşi teme la mai mulţi scriitori nu este într-adevăr de natură să infirme valabilitatea acestei metode. Întîlnim atît în scrierile lui Vigny, cît şi în cele ale lui Poe, tema orologiului. Ea capătă însă modulaţii diferite.

Confruntarea principiilor teoretice, formulate de J.-P. Weber, cu analizele sale tematice, demonstrează consecvenţa criticului cu el însuşi. Dintre toate studiile sale, analizele destinate operei lui Vigny au caracterul demonstrativ cel mai pronunţat. Opera lui Vigny se înscrie în suita unor cazuri fericite, cînd un text autobiografic atrage atenţia asupra unei teme fundamentale posibile. Criticul semnalează astfel toţi indicii care pun în lumină într-un mod conştient sau inconştient obsesia orologiului, cu toate modulaţiile sale. Bineînţeles că, într-un asemenea caz, analiza criticului are doar pentru cititor un caracter progresiv. Ipoteza de lucru a cercetătorului este anunţată de la început, urmînd ca ea să fie atestată printr-o largă demonstraţie care vizează opera integrală a scriitorului. Indicată în paginile de jurnal, tema urmează astfel să fie detectată cu toate modulaţiile sale care vizează timpul, ora, clipa etc.

J.-P. Weber porneşte, aşadar, de la *eclerajul tematic.* Asociată cu timpul, tema orologiului este căutată în toate simbolurile care pot să o sugereze.

Procedeul acesta impune catalogarea tuturor versurilor care sugerează ideea de timp prin expresii şi imagini ce indică toate formele sale, ca ora, clipa, întîrzierea, mecanismul ceasornicului, rotaţia circulatorie etc. Modalitatea aceasta de investigare ne permite să constatăm că J. -P. Weber nu se comportă faţă de poezia lui Vigny ca un critic, ci ca un lingvist care face statistica unor imagini şi elemente lexicale, destinate să sugereze tema obsesivă a orologiului. Dar nu se poate să nu observăm că listele de citate, întocmite cu multă

migală de critic, relevă în primul rînd sentimentul timpului cu care ne-a obișnuit lirica romantică. Totuși, autorul consideră fundamentală tema orologiului, fiindcă aceasta este atestată de paginile de jurnal. Modul de investigare a temei este însă de așa natură încît poezia ca fenomen artistic rămîne doar un fapt presupus, dar nu cercetat dintr-un unghi de vedere specific creației literare.

Analiza tematică a operelor în proză și a dramaturgiei lui Vigny ni se pare mult mai izbutită. În aceste cazuri, căutarea temei fundamentale se face în permanență la nivelul artei. Demonstrația că povestirea *Cachet Rouge* sugerează forța tiranică a orologiului care marchează timpul, iar *Chatterton* reprezintă o *tragedie a timpului pierdut*, este într-adevăr convingătoare.

Studiile consacrate lui Hugo, Verlaine, Mallarmé, Apollinaire sînt realizate în aceeași manieră.

Dar unitatea sistemului adoptat de J.-P. Weber nu rezultă numai din eseurile însumate în *Geneza operei poetice*, ci și din cele despre Gogol, Kafka, J. Gracq etc., publicate în volumul *Domenii tematice*. Dacă unele studii consacrate lui Vigny și Hugo demonstrează o mai pronunțată aplicare a criticului pentru analiza operelor dramatice sau a scrierilor în proză, eseurile despre Mallarmé, Nerval, Apollinaire, Verlaine etc. subliniază progresele pe care le-a realizat criticul francez în maniera de abordare a poeziei ca fenomen artistic.

Trebuie să recunoaștem că *analiza tematică* cultivată de J.-P. Weber este realizată cu rigoare și adeseori cu o subtilitate remarcabilă. Ea îi permite autorului să releve teme care nu puteau fi descoperite pe altă cale, dacă avem în vedere perspectiva psihologică din lumina căreia cercetează opera literară. Dar la fel cu alți exponenți ai criticii cu sistem, J.-P. Weber acceptă de la început caracterul parțial al investigațiilor sale. Frapant rămîne însă faptul că într-o perioadă în care alți critici din noul val francez subliniază caracterul multivoc al operei de artă și sensurile multiple ale cuvîntului, J.-P. Weber optează pentru un procedeu de reducție, destinat să ducă la descifrarea unor teme unice sau la luminarea unor opere bitematice. Este adevărat că modul

în care criticul francez abordează opera literară este convingător și adecvat pentru scopul pe care și l-a propus. Dar nu se poate să nu recunoaștem că atunci cînd cercetăm scrierile lui Vigny, Poe, Baudelaire etc. ca niște totalități organice, susceptibile de niveluri multiple de interpretare, mesajul lor apare mult mai complex decît cel pus în lumină de considerațiile acestui subtil inițiator în critica tematică.

Metodologia preconizată de J.-P. Weber constituie un act inovator, dar consecințele ei capătă o semnificație mult mai cuprinzătoare doar atunci cînd sînt conjugate cu rezultatele altor sisteme critice.

Charles Mauron și riscurile psihocriticii

Una din cele mai ingenioase tentative de aplicare a psihanalizei în critica literară este reprezentată de studiile lui Ch. Mauron. Rod al unor experiențe îndelungate, cercetările sale care au dus la configurarea psihocriticii, au început în 1938.[1] Verificîndu-și pentru prima dată metoda prin aplicări făcute asupra poeziei lui Mallarmé, acestea i-au permis să descifreze rețeaua de *imagini obsedante*, care va deveni pentru criticul francez o preocupare constantă. Pe parcursul anului 1954, autorul ajunge la ipoteza *mitului personal* specific fiecărui scriitor.

Ch. Mauron devine astfel exponentul cel mai cunoscut al școlii de psihocritică, sensibil diferită de critica tematică cultivată de J.-P. Richard și Georges Poulet. Cartea sa intitulată *De la metafore obsedante la mitul personal* (1962) este o adevărată pledoarie pentru psihocritică. În *Introducere*, autorul își expune principiile și scopul, în funcție de care face unele aplicații asupra unor scriitori renumiți ca Mallarmé, Baudelaire, Nerval și Valéry.

Dacă în poezie, rețeaua de imagini obsedante se lasă detectată prin suprapuneri repetate care duc la descifrarea mitului personal al scriitorului, în operele epice sau în teatru,

[1] Vezi și *Mallarmé et le Tao*, Cahiers du Sud, Marseille, 1942, text republicat în *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*.

o anumită schemă a conflictului, corelată cu tehnica suprapunerii personajelor îi permite autorului să ajungă la același scop. De aceea, alături de studiile despre poeții amintiți, Ch. Mauron însumează în același volum și altele despre *Mincinosul și eroul din teatrul lui Corneille* și despre *Evoluția creatoare a lui Molière*. Aplicată cu rezultate notabile asupra teatrului, metoda practicată de Ch. Mauron a dus apoi la realizarea unei alte opere de sinteză, intitulată *Psihocritica genului comic* (1964).

Considerînd cartea sa *De la metafore obsedante la mitul personal* drept o introducere în psihocritică, Ch. Mauron se străduiește în mod evident să scoată în relief atît temeiurile care l-au îndrumat spre aceasta cît și principiile care au dus la configurarea metodologiei pentru care a optat. Autorul menționează pe bună dreptate faptul că critica și estetica tradițională au acceptat rolul inconștientului în procesul de inspirație, dar consecințele acestuia în creația literară nu au fost încă urmărite cu suficientă rigoare. El pornește în precizarea obiectivului de cercetare și a metodologiei sale de la ideea că orice creație artistică este indeterminabilă, fiind un unicat. De aceea, creația literară scapă, după părerea sa, oricărui tip de anchetă științifică. Inteligența umană poate îmbogăți însă opera prin relaționarea acesteia cu contextul său care ajută la înțelegerea actului ei de geneză. În acest sens, studiul operei literare se face în funcție de anumiți factori care trimit spre mediul și istoria ei, spre personalitatea scriitorului și istoria lui, ca și spre limbaj și istoria acestuia. În acest fel, s-au cristalizat anumite discipline ca istoria ideilor și a structurilor sociale, ca și cercetarea surselor operei și stilistica. În ansamblul acestor preocupări, *psihocritica* se interesează cu precădere de personalitatea scriitorului, mai precis de *personalitatea sa inconștientă*. De aceea, adepții psihocriticii recunosc caracterul limitat, parțial al investigației lor, psihocritica putînd fi însă integrată prin relaționarea cu alte sisteme într-un sistem critic total. Problema personalității inconștiente a scriitorului a fost însă privită din unghiuri de vedere foarte diferite. Critica de factură tradițională nu acordă inconștientului nici o semnificație, iar critica psihanalitică cultivată de medici transformă opera lite-

rară într-un document clinic, căutînd cu precădere amprenta unui inconştient patologic.

Mărturisind unele puncte de contact cu Roger Fry, Ch. Mauron precizează însă că acesta s-a înşelat asupra realităţii inconştientului. Neajunsurile concepţiei lui Fry ar rezulta în primul rînd din faptul că stratul psihic pe care îl explorează se compune doar din imaginile de suprafaţă ale unei reverii. El nu a coborît în zonele adînci ale inconştientului. Or, detectarea imaginilor de adîncime presupune în primul rînd o tehnică adecvată. În acest sens, autorul precizează : „Psihocritica este, în primul rînd, această tehnică. Ea caută asociaţiile de idei involuntare în structurile voite ale textului. Tehnica trebuie să anuleze (provizoriu) pe cele din urmă pentru ca să apară cele dintîi." [1]

În principiu, adaugă criticul francez, psihanaliza a rezolvat această problemă prin metoda liberelor asociaţii. Dar Ch. Mauron consideră că aceasta nu este aplicabilă în critica literară. Psihocritica înlocuieşte metoda asociaţiei libere cu aceea a suprapunerii de texte. Suprapunerea de texte reprezintă în cadrul investigaţiei psihocritice cu totul altceva decît comparaţia de texte cu care ne-a obişnuit critica clasică. Deosebirea rezultă în primul rînd din faptul că prin comparaţia de texte sînt relevate anumite conţinuturi conştiente, în vreme ce suprapunerea trebuie să atenueze elementele conştiente şi să pună în evidenţă atît unele repetiţii obsedante cît şi legătura de asociaţii neprevizibile, mai mult sau mai puţin inconştiente. În vreme ce comparaţia clasică de texte este de natură să scoată în relief anumite deosebiri, suprapunerea, tulburînd orice legături sintactice, reliefează repetiţii, analogii şi imagini obsedante. După aceasta rămîne să fie examinat faptul dacă imaginile obsedante sînt produsul întîmplării sau au o altă cauză mai profundă. Rostul suprapunerilor este de a izola în cadrul operei literare anumite expresii verbale, considerate în mod probabil ca o reflectare a unor procese inconştiente şi totodată de a urmări evoluţia acestora prin relaţionarea lor cu alte rezultate obţinute prin

[1] Ch. Mauron, *Dès métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1968, p. 23.

diverse ştiinţe anexe. Rolul psihanalizei rezultă astfel din necesitatea de a lega ştiinţa cu arta. Dar eşecul ei este evident atunci cînd se pierde contactul cu una dintre acestea. Criticul francez consideră că se poate ajunge la descoperirea unui mit personal al scriitorului, relevat prin dinamica inconştientului, transmisă de anumite imagini. Viaţa scriitorului, deci apelul la biografie, reprezintă doar un act de verificare care poate fi realizat după descifrarea imaginilor obsedante.

Ch. Mauron simte de asemenea în permanenţă nevoia să-şi definească metoda prin sublinierea deosebirilor faţă de sistemele critice cultivate de Bachelard, J.-P. Richard, Starobinski şi G. Poulet. Precizîndu-şi poziţia faţă de Bachelard, el afirmă, pe bună dreptate, că acesta este mult mai aproape de psihologia ştiinţifică decît de critica literară, decupajele sale de texte fiind doar o ilustrare a unor idei, referitoare la modul de grefare a imaginaţiei materiale pe anumite metafore. Rezervele lui Ch. Mauron faţă de Sartre se întemeiază pe faptul că filozoful francez foloseşte în psihanaliza existenţială doar schema unor repetiţii de vise, de atitudini pe care le consideră o urmare a unor traume originare, transformate într-o voinţă inconştientă. Autorul găseşte mult mai multe merite criticii tematice, practicate de J.-P. Richard, G. Poulet etc. Obiecţia sa fundamentală faţă de aceştia rezultă din faptul că nu situează temele într-o anumită zonă a vieţii psihice, de unde ambiguitatea concluziilor care se desprind din studiile lor. Fără să nege meritele criticii tematice, Ch. Mauron consideră că este nevoie să fie explorat acel *hinterland* al conştientului care este *inconştientul*. În felul acesta, criticul francez socoteşte că poate ieşi din ambiguitatea creată de unii critici contemporani. Dificultatea constă în detectarea imaginilor care trădează reflexele inconştientului. Dacă gîndirea conştientă se exprimă prin relaţii logice şi sintactice, prin figuri de stil şi ritmuri sonore, descifrarea metaforelor obsedante, destinată să pună în lumină mitul personal al scriitorului, se produce pe altă cale. Autorul ajunge la concluzia că cunoaşterea acestuia devine posibilă atunci cînd în locul cuvintelor sînt investigate „legăturile dintre cuvinte,

grupările lor, structurile verbale" [1]. Acestea sînt socotite de autor o mărturie a unei gîndiri prelogice, imaginile păstrînd încărcătura emoțională a unei forțe primare inconștiente. Preocuparea pentru sursele operei, căutate de critica tradițională, este astfel îndrumată de psihocritica experimentală spre sondarea unor izvoare de altă natură, oferite de inconștient. Sursă exterioară, într-un anumit fel, deoarece pentru eul conștient al scriitorului acesta este *dinafară,* inconștientul devine în același timp o sursă interioară prin schimbul permanent de fluxuri realizat între aceste zone ale vieții psihice. Precizînd coordonatele psihocriticii experimentale, Ch. Mauron ajunge la enunțarea lapidară a principiilor pe care se întemeiază :

„1. Suprapunînd textele aceluiași autor asemenea fotografiilor lui Galton, facem să apară rețeaua de asociații sau gruparea de imagini obsedante și probabil involuntare.

2. Traversînd opera aceluiași scriitor, se observă cum se repetă și se modifică rețelele, grupările sau, cu un cuvînt mai general, structurile relevate de prima operație. Căci în practică aceste structuri desemnează în mod rapid figuri și situații dramatice. Toate gradațiile dintre asociația ideilor și fantezia imaginativă pot fi astfel observate ; cea de-a doua operație combină analiza temelor variate cu aceea a visurilor și a metamorfozelor lor. Operația aceasta ancorează în mod normal în imaginea unui mit personal.

3. Mitul personal și avatarurile sale sînt interpretate ca o expresie a personalității inconștiente și a evoluției sale.

4. Rezultatele achiziționate prin studiul operei sînt controlate prin comparație cu viața scriitorului." [2]

După enunțarea acestor principii, care au căpătat o largă argumentare, Ch. Mauron trece la experimentarea metodei sale pe diferite texte literare. Aplicații explicative mai ample, de natură să-l familiarizeze atît pe cititorul obișnuit cît și pe criticul specializat cu această metodă, se găsesc în primul studiu destinat lui Mallarmé. Practicînd în mod voluntar un

[1] *Op. cit.*, p. 30.
[2] *Op. cit.*, p. 32.

anume gen de critică empirică şi un anume tip de decupaj al textului, Ch. Mauron alege trei sonete mai cunoscute de Mallarmé, pe care le cercetează din perspectiva metodei sale. Acestea sînt : *Victorieusement fui, La chevelure vol d'une flamme, Quelle soie aux baumes de temps.* Sonetele acestea, precizează criticul francez, sînt scrise la date foarte apropiate unele de altele. Ele se referă la un singur obiect precis, părul lui Méry Laurent. Demonstraţia criticului începe prin examinarea primului catren din *Victorieusement fui.* Din acest sonet, autorul relevă imaginea unei tinere femei întinse pe un divan, părul văzut în amurg, efectul teatral al poziţiei sale, determinat de un anumit eveniment. Reţeaua de imagini capătă o anumită pregnanţă, dar organizarea acestora este conştientă. Neglijînd legăturile sintactice ale cuvintelor din poemul *Victorieusement fui* şi lăsînd ca acestea să se grupeze după anumite nuanţe afective, autorul distinge o primă reţea asociativă, organizată în jurul unor teme specifice :

Mort : suicide, tombeau, tison
Combat : sang, tempête, casque, guerrier
Triomphe : victorieusement, gloire, or, pourpre, éclat, fête, trésor, triomphe
Grandeur : royale, impératrice
Rire : rire

În prima versiune a poemului, aceste imagini sînt în aşa manieră ordonate încît reliefează aceleaşi idei :

Mort : desastre, tombeau
Combat : soupirs de sang, meurtrier, pâmoison, désolé, combat, casque guerrier
Triomphe : fête, vaincre
Grandeur : impératrice
Rire : souriant, folâtre, frivole

Ch. Mauron precizează că toate cuvintele din aceste sonete ţin de actul conştient al alegerii lor. Autorul se întreabă însă dacă se poate spune acelaşi lucru şi despre reţeaua de imagini.

Structura acesteia prezintă o anumită autonomie. Pentru a demonstra dacă într-adevăr această rețea de imagini este un reflex al inconștientului, criticul francez cercetează și celelalte două sonete menționate ca să se vadă în ce măsură anumite imagini revin cu insistență, nefiind produsul unor alegeri întîmplătoare. Cel de-al doilea sonet, *La chevelure vol d'une flamme,* este investigat în aceeași manieră. Imaginile sînt grupate în jurul aceloraşi idei, fiind distribuite astfel :

Mort : mourir, soupirer
Combat : rubis, écorche
Triomphe : gloire, exploit, fulgurante, tutélaire
Grandeur : diadème, front couronné
Rire : oeil rieur, joyeuse torche

Ch. Mauron observă pe bună dreptate că întreg cadrul poemului este altul decît în primul sonet, dar rețeaua asociațiilor a rămas aceeași. Dacă între subiectul unui sonet și al celuilalt sînt notabile diferențe, dacă unele simboluri sînt de asemenea diferite, rețeaua de imagini a căpătat o anumită fixitate.

Realizînd aceeași operație de suprapunere, care face să coincidă dintr-o anumită perspectivă *les chevelures* cu *le soleil couchant, la torche, les nuées* și *les drapeaux,* Ch. Mauron demonstrează cum se formează un nou text polarizat în jurul aceloraşi motive în poezia *Quelle soie aux baumes de temps* :

Mort : enfouir, expirer, étouffe
Combat : baumes, troues des drapeaux, morsure
Triomphe : s'exaltent, drapeaux, Gloires
Grandeur : princier, diamant
Rire : yeux contants

Autorul constată și în acest caz, în pofida schimbării de cadru, prezența aceleiași rețele de asociații. El scoate acum în relief o anumită *imagine-ecran* reprezentată de *soleil couchant,* care în fiecare din aceste opere reprezintă termenul

latent al unei metafore ce trimite spre alt lucru, spre altceva. Dar acest altceva nu devine foarte evident. El este presupus și dedus din prezența rețelei de imagini ce capătă o incontestabilă independență de cadru, evidențiată prin tehnica suprapunerilor.

Pentru a demonstra că tehnica suprapunerii celor trei sonete nu poate genera anumite erori, Ch. Mauron caută diverse soluții de verificare a ideii pe care o avansează. În primul rînd, semnalează prezența personajului feminin Marie Gerhard, pentru care poetul nutrise unele sentimente de dragoste, fapt atestat și de scrisorile lui din 1863. După aceasta, încearcă să-și verifice punctul de vedere prin analiza altor poezii, ca *L'Assaut*, scrisă într-o stare depresivă în 1863. Starea poetului este însă deosebită de aceea pe care o trăia iubitul lui Méry din sonetul mai înainte amintit. Suprapunerea textului din *L'Assaut* peste celelalte sonete analizate pune în lumină următoarea rețea de imagini :

Mort : sanglots, tambour que l'eau défonce, nuit noire, larmoyant
Combat : drapeaux, assaut, roule ivre par des marais de sang, planter le drapeau d'or fin, sombre château de cuivre
Triomphe : chevelure, parfums de ta peau, soie au soleil, déroulant ta tresse
Grandeur : château
Rire : folâtre

Criticul realizează apoi alte suprapuneri cu poeziile *Les Fenêtres, Hérodiade, L'Après Midi d'un Faune* etc. Toate aceste suprapuneri sînt de natură să confirme prezența rețelei obsesive de imagini. Rețeaua aceasta de asociații trimite spre un fond psihic inconștient, care are o evidentă autonomie față de structura logică a operelor, ca și față de subiectele acestora și cadrul lor diferit.

Din păcate, concluziile desprinse în urma acestor suprapuneri ingenioase sînt extrem de sărace, Ch. Mauron dovedindu-se a fi de o prudență excesivă.

Referindu-se la cele trei sonete analizate, criticul descoperă doar o anumită *fascinație a visului* și atracția acestuia, eroică și fatală. Suprapunerea nu relevă atașarea față de Méry, nici față de Marie Gerhard, decît într-o mică măsură, poetul fiind obsedat de *vis*, nu de *realitate*. Cele două femei nu sînt redutabile pentru el ; ele evocă doar un vis latent, încărcat de sadomasochism.

După ce epuizează tehnica suprapunerilor din opera lui Mallarmé, autorul reia principiul avansat de la început, din care rezultă că fiece poem reflectă un anumit echilibru între structurile conștiente și inconștiente. Din perspectiva sa, obligația criticului se reduce la detectarea structurilor inconștiente. Suprapunerile i-au permis autorului să scoată în evidență anumite forme autonome. În termeni psihanalitici, ele semnalează prezența unor fantasme care oscilează între diverse relații, reprezentate de nimfă-faun, Herodiada, Sf. Ioan, mormînt-igitur. Ch. Mauron precizează că formele psihice autonome nu trebuie confundate cu fantasmele, rețeaua de imagini fiind doar o modalitate de detectare a acestora.

Ceea ce frapează în primul rînd în actul de selecție al imaginilor pe care îl realizează Ch. Mauron este atenția deosebită acordată poeților lucizi, care văd în poezie un act de construcție rațională. De la Mallarmé [1], investigația lui Ch. Mauron se deplasează spre poezia lui Paul Valéry. Criticul pleacă de la ideea că între specificul creației lui Valéry și acela al metodei sale nu există nici o contradicție fundamentală. Pentru a demonstra acest lucru, Ch. Mauron nu mai abordează de la început textul în mod direct. El pornește de la anumite mărturisiri ale poetului francez care, deși se considera antifreudian și sceptic față de vise, păstra în profesiunile sale de credință unele date susceptibile să legitimeze psihocritica. În acest sens este reținută afirmația lui Valéry despre faptul că literatura nu poate fi înțeleasă în mod integral și adecvat dacă nu sînt examinate atît ideile și expresiile, cît și emoțiile pe care le transmite. Ch. Mauron

[1] Vezi și ampla analiză a lui Ch. Mauron, *Mallarmé l'obscur*, Paris, José Corti, 1968.

consideră că în accepţia dată de Valéry cercetării literare, psihocritica îşi găseşte un spaţiu explicabil de investigare.

Criticul francez reţine, de asemenea, o altă afirmaţie a lui Valéry din care rezultă că, ceea ce defineşte opera poetică este modul de organizare a unor elemente, care se păstrează şi care suscită interesul cititorului, reţinîndu-i cu precădere atenţia. Dar, ceea ce autorul socoteşte că vine în mod deosebit în sprijinul concepţiei sale, rezultă mai ales din cunoscuta teorie a lui Valéry despre *versurile date* şi *versurile calculate*. Există, spune poetul, versuri care vin în minte gata făcute şi se impun cu stabilitatea lor iniţială, fără nici o modificare. În funcţie de acestea sînt calculate celelalte versuri care compun textul integral al unui poem.

Ch. Mauron menţionează ponderea pe care Paul Valéry o acordă unor cuvinte din context, acestea avînd rolul unor focare care ilumineză întreaga operă. Aceste mici insule de versuri şi cuvinte din cadrul unor poezii sînt evidente atît în *La Jeune Parque* cît şi în *Le Cimetière Marin*, în pofida unor deosebiri de structură logică a textului. Ele sînt apreciate de Ch. Mauron ca o expresie a germenului inconştient. El este prezent şi în creaţia poetică a lui Valéry, deşi poetul se consideră, după cum ştim, un scriitor prin excelenţă lucid. Aceste centre de iradiere din poezia lui Valéry amintesc deci *fantasmele inconştientului*.

După ce Ch. Mauron demonstrează că profesiunile de credinţă ale unui scriitor lucid ca Valéry conţin date care lasă să se întrevadă prezenţa unor ecouri inconştiente în creaţia sa, trece la explorarea operei prin aceeaşi tehnică a suprapunerilor. Din creaţia lirică a lui Paul Valéry, autorul reţine două poezii cunoscute, *La Jeune Parque* şi *Le Cimetière Marin*.

Alături de asocierea dintre *coeur* şi *art* care iese de la început în evidenţă, criticul găseşte şi alte apropieri lexicale. Aparent, procedeul este deosebit de cel aplicat în analiza poeziilor lui Mallarmé. Autorul nu mai stabileşte anumite idei în funcţie de care se polarizează imaginile, ci caută acele elemente lexicale identice sau care pe plan semantic oferă

un larg plan de echivalenţe. Aşezate pe două coloane, raporturile de echivalenţă dintre *La Jeune Parque* şi *Le Cimetière Marin* sînt astfel :

Coeur	coeur
Art	poème
Séparé	seul
Curieuse	j'attends l'écho
Nuits-sombres	sombre
Approfondir	citerne
Mystérieuse	âme-creux-futur

Acest prim grup de similitudini rezultate din tehnica suprapunerii este de ordin lexical şi semantic. Dar autorul consideră că este necesar să se demonstreze prezenţa unei reţele obsedante de imagini nu numai pe această cale, ci şi prin acele asociaţii polarizate în jurul unor versuri specifice. De aceea, după suprapunerea unor elemente lexicale, criticul încearcă să pună în lumină anumite analogii prin decuparea unor versuri întregi dintr-un context mai larg oferit de cele două poezii, mai înainte amintite :

Cimetière marin
Quand sur l'abîme un soleil se repose
Jeune Parque
J'étais l'égale et l'épouse du jour
Cimetière marin
Sur l'altitude un dédain souverain
Jeune Parque
A la toute-puissante altitude adorée-

Reţeaua de imagini suprapuse demonstrează unele analogii care la prima vedere pot fi considerate rezultatul unei intenţionalităţi lucide. Dar ele pot fi socotite şi ca o reminiscenţă din celelalte două sonete scrise mai înainte. Cînd analizează poezia *La Jeune Parque*, realizată în forma definitivă în 1917, el precizează că din *Cimetière Marin*, Valéry scrisese

doar şapte strofe, dintre care şase reprezintă coloana de susţinere a poemului definitiv. Ch. Mauron reţine însă faptul că poezia *La Jeune Parque* a fost concepută ca o autobiografie spirituală. Prezenţa unor detalii foarte concrete în structura acesteia făcea să fie excesiv de transparente. Cercetarea imaginilor şi a reducţiilor care rezultă prin tehnica suprapunerii aduce pe prim-plan anumite expresii ca: *Larmes-maternités* pe care autorul o asociază cu aceea de *Maternité douloureuse* şi cu forma simplă de *lacrimi*, evidentă la începutul poemului. După aceasta criticul avansează ideea că se găseşte în faţa unei metafore obsedante care trebuie să aibă un anumit conţinut latent specific. Concluzia sa pe marginea imaginii lacrimilor şi a maternităţii refuzate îl duce spre precizarea că ne găsim în faţa unui act de sublimare care vizează creaţia. Interiorizată, imaginea *sînului matern* apare şi în *Cimetière Marin*. În felul acesta, Ch. Mauron demonstrează că asocierea dintre *grota din care ţîşneşte apa, şarpele genezei* şi *zgomotul inimii* nu mai poate duce la stabilirea unei relaţii logice obişnuite. Polarizarea imaginilor într-un *sîn matern* nu este după opinia criticului produsul unei intenţionalităţi deliberate. În felul acesta, Ch. Mauron conclude că atît la Mallarmé cît şi la Valéry asemenea *imagini străine* sînt urmarea unor tendinţe profunde ale inconştientului. Constatarea acestei reţele obsedante de asociaţii, atestate de critic prin numeroase explorări de texte literare, dintre care noi n-am reţinut decît două exemple, îl determină să recurgă la explicaţii teoretice mai ample. Ch. Mauron reafirmă şi cu acest prilej ideea că poemele care permit descifrarea unei reţele de asociaţii sînt legate de o *realitate inconştientă unică*. Această realitate este o *fantezie*. Prin fantezie, criticul înţelege o *gîndire primitivă*, un *vis de origine inconştientă*, chiar dacă poate să străbată la suprafaţa conştiinţei. Legată de structura somatică a fiinţei umane, acest gen de fantezie reprezintă la copii un mijloc de apărare împotriva angoasei şi o cale de exprimare a unei dorinţe. Şcoala psihanalitică modernă acordă o importanţă deosebită fanteziilor vieţii psihice umane. Criticul francez consideră că ele sînt satisfacţii halucinatorii ale unor dorinţe şi le explică în aceeaşi manieră în care a elucidat Freud me-

canismul viselor. Fantezia reprezintă astfel o întîlnire dintre obiect şi subiect. Ea duce la o anumită structurare viitoare a eului, vizînd atît trecutul cît şi prezentul. Fantezia dezvăluie imaginea dinamică a structurii psihice şi a interrelaţiilor acesteia. Pe plan imaginativ, eul se construieşte şi se repară, dat fiind caracterul destructiv al unor contacte cu obiectele externe.

După aceste explicaţii teoretice, Ch. Mauron încearcă să pună în lumină raporturile dintre aceste fantezii şi existenţa subiacentă a metaforelor obsedante. Prima precizare rezultă din faptul că reţeaua de asociaţii reprezintă un mod de gîndire preconştientă. Cu cît gîndirea este mai primitivă, cu atît imaginile se supun într-o măsură mai mare unei logici afective, cînd cîmpul inconştient se exprimă mai liber. Gîndirea poetică, demonstrează criticul francez, păstrează foarte multe elemente care trădează gîndirea primitivă sau infantilă. Ea nu vrea să se despartă de vis, aşa cum se desparte gîndirea logică ce se adaptează la o anumită realitate. În acest fel, atît în sintaxă cît şi în organizarea retorică a prozodiei apar cuvinte şi metafore obsedante, străine de o anumită realitate imediată. Aceste reţele reprezintă un fel de tramă superficială a unor figuri fantasmatice. În felul acesta raportul dintre reţeaua de asociaţii şi imaginaţie devine mai uşor de conceput. Odată precizat, raportul dintre reţeaua de asociaţii şi gîndirea preconştientă îi permite criticului să elucideze relaţia dintre anumite figuri şi mitul personal. Studiul unor opere lirice i-a dat posibilitatea să degajeze unele figuri mitice care, integrate într-un ansamblu de relaţii de forţe, reliefează o situaţie dramatică. Din reţeaua de imagini subliniată în scrierile lui Mallarmé, se configura astfel chipul unei dansatoare, iar la Baudelaire al unei fiinţe vulnerabile prin greutatea himerei sale, în vreme ce la Nerval se evidenţia un duel pe viaţă şi pe moarte cu dublul său. La Valéry se cristalizase doar imaginea unei femei angoasate care doarme. Constanţa unor reţele de asociaţii ca şi a unor figuri, duce spre ideea că anumite construcţii interioare sînt inerente struc-

turii personalităţii unor scriitori. Studiul imaginilor i-a dat astfel criticului francez posibilitatea să emită ipoteza că operele literare însumează *situaţii dramatice personale* care, cu toate modificările la care sînt supuse, pot fi întotdeauna recunoscute. Acestea ar fi de fapt mitul personal, dar cu toate precizările criticului, conceptul menţionat nu se defineşte niciodată într-un mod suficient de concludent.

Spre deosebire de critica tematică (Richard), ce caută să releve anumite senzaţii, psihocritica cultivată de Ch. Mauron îşi propune să demonstreze că actul imaginaţiei coordonează mişcări, dorinţe, spaime şi replieri în faţa unor contacte. Sub forma cea mai simplă, visul este văzut de Ch. Mauron ca o realizare halucinatorie a unei dorinţe, ca o fantasmă, ca o proiecţie a unui act. Dată fiind această concepţie, analizele sale sfîrşesc întotdeauna prin explorarea unor situaţii dramatice. Este drept că asemenea situaţii, semnalate în scrierile lui Nerval şi Baudelaire, sînt sumar enunţate. Dar din moment ce el le acordă o importanţă deosebită, consideră că pot fi căutate în operele epice şi dramatice. În felul acesta, locul reţelei obsesive de imagini, scos în poezie pe prim-plan, este luat de anumite obsesii structurale, de anumite scheme tipologice descifrate prin aceeaşi tehnică a suprapunerii de texte. Dacă la prima vedere, structura narativă a operei şi dispunerea personajelor într-o anumită ordine pare lipsită de semnificaţie, ea este de natură, potrivit concepţiei lui Ch. Mauron, să ducă la descoperirea mitului personal atît în proză cît şi în teatru. Analiza unor scrieri epice ca epopeile lui Mistral, este elocventă în acest sens. Textele avute în vedere sînt : *Mirèio, Calendau, Nerto* şi *Lou pouèmo dóu rose*. Analizînd tema acestor epopei şi părţile lor componente, Ch. Mauron distinge trei aspecte specifice, reprezentate de : 1) pericolul unei posesiuni violente, care constrînge fecioara să fugă ; 2) fuga şi 3) refugiul. Criticul găseşte în aceste opere o anumită mişcare în contrapantă a eroului, o anumită tentativă de regăsire a unui contact rupt prin fuga fecioarei, ceea ce se traduce prin căutarea echilibrului dintre om şi artist. Transpusă într-o cercetare cantitativă a frecvenţei anumitor

cuvinte, dispunerea acestora pe idei cu încărcătură afectivă se prezintă astfel :

Héros	Mirèio 1859	Calendau 1867	Nerto 1884	P. dóu Rose 1897
Amour	33	38	52	54
Joie	18	19	28	30
Haine	14	16	10	4
Douleur	35	27	10	12
TOTAL	100	100	100	100 [1]

Simetria unor cuvinte nu poate fi pe bună dreptate considerată rezultatul unei intenționalități raționale. Ele sugerează, după opinia autorului, „imaginea pe care eul central și-o face despre sine în apărarea sa, împotriva angoasei" [1]. După ce Ch. Mauron demonstrează că metoda sa se poate aplica asupra epopeii, el o verifică în aceeași manieră și în teatru. Lui Racine, autorul i-a consacrat un amplu studiu, intitulat *Inconștientul în viața și opera lui Racine*. El suprapune cele două tragedii, *Andromaca* și *Athalie*, pentru a ajunge la concluzia că rețeaua obsesională de imagini este prezentă și aici. Într-o imensă schemă pe care o realizează de o parte și de alta a liniei mediane sînt așezați eroii care reprezintă obiectul conflictului, iar celelalte personaje sînt dispuse după criteriul agresivității. În felul acesta, autorul obține două categorii de personaje, dintre care una este reprezentată de persecutorii înarmați și geloși ca Hermiona și Joad, iar celelalte de persecutații dezarmați ca Andromaca și Athalie. Prima categorie însumează femeile virile și tații, iar cea de-a doua cuprinde îndrăgostiții deveniți victime. Aceste categorii se încrucișează în *Mitridate*, prin schimbarea atitudinii eroului. El rezistă femeii virile și se supune tatălui. Din această cauză, tragedia *Mitridate* este privită de criticul francez ca un pivot al creației raciniene. „Mort sau absent, de la Andromaca pînă la Baiazid, cu o continuitate remarcabilă, tatăl

[1] Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 199.

apare odată cu Mitridate şi nu mai părăseşte scena. Apariţia sa în centru coincide cu supunerea eroului. Acest viraj domină toată opera raciniană. El afectează comportamentul amoros al eroului (care în ansamblu caută fericirea, apoi renunţă), calitatea omorului (pasional înainte de *Mitridate*, justiţiar sau divin după aceasta, în sfîrşit, tonalitatea afectivă totală), perversiunea sadică în prima parte a schemei, culpabilitate masochistă în cea de-a doua parte." [1]

Autorul demonstrează că anumite coincidenţe de această natură nu pot fi puse pe seama întîmplării, aşa cum persistenţa conflictului oedipian, odată cu *Mitridate*, nu poate fi considerată o tentativă de freudizare a operei raciniene. Suprapunerea lui Pirus cu Baiazid face ca Hermiona să coincidă cu Roxana şi Andromaca cu Athalida. Şi în acest caz, criticul francez socoteşte că Racine nu este conştient de faptul că Mitridate prelungeşte pe Roxana şi Joad pe Hermiona. Coincidenţele acestea sînt considerate ca o expresie a inconştientului care duce la definirea mitului personal racinian. Ch. Mauron se întreabă în cele din urmă dacă există şi un anumit *mit comic*. Analiza operei lui Molière îl duce la un răspuns afirmativ. După părerea sa, critica tradiţională a comediei se preocupă de expresie, de judecăţile filozofice, dar acordă o importanţă redusă rîsului. Ch. Mauron precizează că raportul dintre rîs şi comic este de natură să sublinieze specificitatea rîsului, deoarece şi el, ca şi Freud, nu crede că acesta trebuie confundat cu trăsătura de spirit. Analiza teatrului lui Molière se produce prin aceleaşi procedee destinate să releve unele trăsături dominante obsesive, cum este crisparea în faţa unei comori, care poate fi o casetă, o femeie, sau crisparea anxioasă întîlnită în diverse comedii ale lui Moliére. La întrebarea dacă *crisparea* ne aduce în faţa unui mit sau în faţa unui arhetip, autorul răspunde numai după un examen al situaţiei fundamentale pe care o descifrează în opera lui Molière. Această situaţie se defineşte astfel :

„1. Un personaj masculin relativ bătrîn — de umoare burgheză şi domestică (fixat în casa sa) — bogat şi posesiv — (naiv, credul) — este împărţit între teama de a fi furat

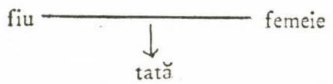
[1] *Op. cit.*, p. 202.

şi dorinţa de a cuceri noi bunuri, speranţa în ele flatîndu-l (consideraţie, femeie tînără).

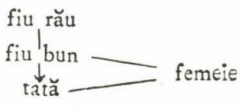
2. El devine victima unor personaje mai tinere — mobile, mereu mincinoase (hoţi, seducători), înzestrate cu o mare forţă verbală şi magică. Hoţul este adeseori introdus în casă, unde încearcă să domnească ca un stăpîn.

3. Inhibat, înfrînt, primul personaj se vede atins sau ameninţat în dragostea sa, bunurile sale şi chiar persoana sa. El este scos din joc." [1]

Cele mai multe comedii de această natură pun în lumină un conflict între generaţii, reprezentat de părinţi şi fii. Autorul citează în acest sens unele opere de Plautus şi Terenţiu. La acestea se adaugă un al doilea conflict, reprezentat de gelozie şi adulter. El apare, după părerea lui Ch. Mauron, mai ales în comedia şi farsa franceză şi spaniolă. Zona de interferenţă între cele două categorii este reprezentată de complexul oedipian, reliefat de agresiunea împotriva tatălui şi satisfacţia unei iubiri interzise. Dar fantasma oedipiană originală este atenuată de imaginaţia comică care anulează angoasa. Pe planul comediei, tatăl este învins, iar fata este cîştigată de fiu prin anumite mijloace specifice acestora. De aici se degajă structura cea mai simplă, formalizată de autor în acest fel :

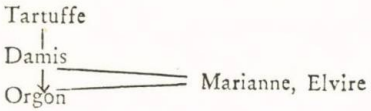


Aceasta reprezintă angoasa oedipiană inversată, scopul agresiunii vizîndu-l pe tată. Autorul găseşte în comediile lui Molière tema oedipiană, dar şi derivaţia acesteia întîlnită în schema din *Mitridate* :



[1] *Op. cit.*, p. 271.

Formalizînd în mod concret conflictul din *Tartuffe*, schema apare astfel :



În acest caz, hoţul iniţial, care este un tînăr îndrăgostit, se însoară în final. El este denumit de critic, hoţul nr. 1, care se apropie de tată ca Xipharès, se opune voinţei sale, renunţînd la paricid, dar se metamorfozează în hoţul nr. 2. Acesta este mult mai încărcat de agresivitate, ca Pharnace. În felul acesta, hoţul nr. 2 este un intrus, supus unei judecăţi morale. El nu trezeşte rîsul. Împotriva lui apare rezistenţa fiului bun şi a celorlalte personaje mediane din acest conflict în care complexul oedipian este mult mai complicat. Spectatorul rîde astfel de Orgon, nu de Tartuffe, de Sganarelle, nu de Don Juan.

Prin metamorfozele rîsului din comediile lui Molière şi raporturile dintre personajele de care se rîde şi acelea de care nu se poate rîde, criticul distinge în creaţia acestuia trei etape, schemele arhetipale subliniind astfel personalitatea specifică a marelui dramaturg. Cele trei etape sînt denumite de autor : ciclul geloziei, ciclul seducţiei perverse şi ciclul lui Narcis, rezultat din interesul pentru sine.

Metoda psihocritică adoptată de Charles Mauron se detaşează într-o manieră evidentă de şcoala psihanalitică prin deplasarea accentului de pe explorarea personalităţii autorului pe aceea a specificităţii operei. Ea aduce, de asemenea, o notă proprie în relaţionarea operei cu personalitatea autorului prin faptul că nu caută, ca J.-P. Weber, doar anumite traume ale copilăriei în viaţa adultă, ci tensiunea specifică dintre eu şi supraeu, pe parcursul întregii existenţe, reflectată în modurile cele mai variate în creaţia literară.

Bineînţeles că unele principii desprinse din şcoala psihanalitică freudiană sau jungiană rămîn încă foarte pregnante în constelaţia acestei metode prin care Ch. Mauron încearcă să aşeze temeliile unei noi şcoli în critica literară. Suprapunerea,

destinată să releve reţeaua de imagini obsesionale, este urmată de studiul temelor şi metamorfozelor acestora, iar mitul personal al autorului, degajat pe această cale, este examinat dintr-un unghi de vedere psihanalitic. Preocupat însă doar de definirea personalităţii inconştiente a scriitorului, ca şi de reflexele inconştientului în creaţia literară, Ch. Mauron realizează o imagine parţială, plină de aproximaţii atît asupra autorului cît şi asupra operei sale.

Încercînd să impună o lectură imanentă a textului literar, care-şi propune să aibă în vedere şi actul de interiorizare a indicilor externi, criticul francez pune în lumină foarte puţine elemente din contextul social-istoric de existenţă al scriitorului, care au putut să ducă la o anumită structurare a fantasmelor sale. Faptul acesta capătă o importanţă deosebită cu atît mai mult cu cît, tinzînd să scientizeze critica literară, Ch. Mauron ancorează într-un alt gen de subiectivism, rezultat fie din opţiunea puţin motivată pentru anumite texte, fie din punerea în paranteză a factorilor de ordin raţional ce intră în definirea personalităţii scriitorului, fără intervenţia cărora ni se pare imposibil să se determine coeficientul de originalitate al unui text literar.

De aceea, încercarea de detectare a imaginilor obsedante, destinată să reliefeze mitul personal al scriitorului, este greu de demonstrat numai prin raportarea la inconştient, cu atît mai mult cu cît unii exponenţi ai şcolii psihanalitice recunosc că acesta deformează realitatea. Trebuie să precizăm că Charles Mauron nu ţine seamă de această obiecţie.

Există, de asemenea, anumite opere cu structuri compoziţionale relativ fixe, ca tragedia şi comedia clasică. În aceste cazuri, prezenţa reţelei de imagini obsedante nu poate fi acceptată cu atîta uşurinţă, deoarece ea nu poate fi disociată de anume canoane ale genului sau influenţe literare.

Nici cercetarea unor poezii izolate, desprinse doar dintr-o anumită etapă de creaţie, cum se procedează în cazul lui Valéry, nu ni se pare că îl îndreptăţeşte pe Charles Mauron să formuleze anumite concluzii generale referitoare la mitul personal al acestui poet. Dealtfel, disproporţia dintre analiza minuţioasă a textelor de poezie şi concluziile finale, care

însumează adeseori doar anumite locuri comune, rămîne foarte frapantă.

Demnă de reţinut prin tentativa de a lumina anumite aspecte ale operei şi personalităţii scriitorilor, care nu au fost explorate de critica tradiţională, psihocritica se constituie şi ea ca o metodă parţială, care nu capătă eficienţa dorită decît prin conjugarea cu alte modalităţi de investigare a operei literare.

VARIANTELE ŞI INVARIANTELE CRITICII TEMATICE

Cînd René Wellek a încercat să clasifice în şase categorii *direcţiile criticii din secolul XX*, el nu ajunsese să-şi formeze în mod public un punct de vedere explicit asupra *noului val* din peisajul criticii actuale.

De aceea, *critica tematică*, cu toate variantele pe care le înregistrează de la un autor la altul, nu intrase încă în orizontul preocupărilor sale, firesti dealtfel pentru un istoric al ideilor literare contemporane.

Trebuie să precizăm de la început că *tematismul* în critica literară nu reprezintă o descoperire de dată foarte recentă. Originea sa este îndepărtată, iar sensurile iniţiale, ca şi nuanţele înregistrate pe parcursul secolului trecut, sînt sensibil diferite de cele înregistrate în ultimele decenii ale veacului nostru. În eseul său, *Tematica şi critica*, Harry T. Levin ne atrage atenţia asupra faptului că „*thema*" reprezenta în retorica greacă şi latină *argumentul* din cadrul unui discurs, element care în retorica jansenistă era cunoscut sub termenul de „*donnée*". Implicaţiile semantice originare ale termenului demonstrează cu uşurinţă că *studiul tematic* a pornit de la arta retoricii, s-a extins asupra operelor literare cu caracter epic, după care a reprezentat multă vreme (în mare măsură şi astăzi) un mod tipic de abordare a textului literar în şcoală.

Concepută în această manieră, examinarea tematică a operei literare are la bază o evidentă separare între *conţinut* şi *formă*. Tipul acesta de cercetare a fost apoi acreditat mai ales de unii cercetători germani din veacul trecut, care au ajuns să cristalizeze o nouă ramură a *ştiinţei literaturii*, cunoscută sub numele de *Stoffgeschichte*. Extinsă şi asupra studiului circulaţiei motivelor, tematologia a găsit în W. Dilthey un exponent strălucit care a încercat să facă din *Motivenlehre* o metodă destinată să scoată în evidenţă semnificaţia pe care o capătă unele teme şi motive universale în opera fiecărui

scriitor. Cum era şi de aşteptat, metoda aceasta a fost preluată de istoricii literari comparatişti. Dar de la Baldensperger şi Paul Hazard pînă la Paul Van Tieghem şi epigonii săi, sistemul se degradează sensibil, convertindu-se într-un inventar simplificator de teme şi motive, separat în mod artificial de valoarea artistică a scriiturii investigate. De aceea, Croce, la timpul său, se declarase adversarul făţiş al acestei metode, iar în anii din urmă unii critici consideră *tematologia* tradiţională ca o *pseudoştiinţă* literară. [1]

Dar de la studii ca *Répertoire des thèmes* de Raoul Celly, *Stoffe der Weltliteratur* de Elisabeth Frenzel, *Le thème de Promethée dans la littérature européenne* de Raymond Trousson, se ajunge la un nou mod de cercetare tematică, menit să scoată în relief nu ceea ce este comun pentru anumite categorii de scriitori din lume, ci ceea ce pare să le confere amprenta lor originală cea mai profundă.

Relaţionată în unele cazuri cu filozofia existenţialistă, în cele mai multe cu psihanaliza şi psihologia fenomenologică a percepţiei, critica tematică propune, de fapt, o lectură imanentă a textului literar, corelat în cele din urmă cu istoria individuală a scriitorului (biografia) sau cu contextul său mai general de existenţă, cantonîndu-se doar în unele cazuri (Ch. Mauron, J.-P. Weber) la investigarea tematologică ce trimite spre psihobiografia anilor din copilărie sau a întregii vieţi.

Reductibilitatea tematologică (J.-P. Weber), eludarea rolului conştientului în procesul de creaţie (Ch. Mauron), limitarea viziunii scriitorilor la imaginea despre spaţiu şi timp (Poulet) sau la funcţia asociativă a senzaţiilor (Richard) scoate în evidenţă caracterul parţial al acestui sistem critic, indiferent de nuanţele pe care le înregistrează.

Dar în pofida acestor neajunsuri, critica tematologică rămîne un sistem deschis oricăror tentative de ameliorare, o invitaţie la experimentare, pe o bază filozofică nouă, la care sperăm să fie receptivi şi criticii din ţara noastră.

[1] Vezi toate datele acestei discuţii şi istoria conceptului la H. T. Levin, *Tematica e critica,* în *Strumenti critici* nr. 9, 1969, pp. 98—121.

Un precursor al criticii tematice : Gaston Bachelard

Astăzi este cunoscut faptul că odată cu Gaston Bachelard începe *revoluția copernicană* (Poulet) a criticii contemporane, căreia noul val francez i-a dat o complexitate necunoscută pînă acum cîteva decenii. Nu este prima dată, cînd un om de știință sau un filozof, a cărui formație părea să demonstreze că este mai bine acreditat pentru un alt domeniu de cercetare a manifestării spiritului uman, pătrunde cu concepția sa specifică într-o altă zonă, unde propune alte criterii de evaluare a raportului dintre conștiință și realitate.

La prima vedere, modul de manifestare al filozofului francez, în știință, filozofie, psihanaliză, estetica de factură concretă și critica literară, pare subminat de antinomii ireductibile. Pozitivismul scientist și psihanaliza, raționalismul logic și filozofia actului imaginar, relaționarea cauzală a unor fenomene și lectura operelor literare, bazată pe poetica reveriei, reprezintă tot atîtea componente ale unor metode de investigare a științelor, a naturii, a psihismului uman și a modurilor sale de exprimare pe planuri atît de divergente încît par să nu se poată niciodată concilia între ele.

Nici investigarea universului imaginar, a limbajului, a creației literare și a modului de formare a imaginii artistice, nu este susținută de o metodologie unitară. De la psihanaliza complexuală, autorul trece la teoria grefei imaginii pe elementele materiale fundamentale, iar de aici ajunge la fenomenologia imaginii, cu o bază ontologică proprie, privată, în ultimă instanță, de orice trecut.

Să fie oare Gaston Bachelard tipul filozofului-*rêveur* prin excelență, gata să se trădeze cu ușurință de la o etapă la alta. Este el oare genul cercetătorului cu o imaginație debordantă, care transformă incoerența în sistem sau, nu cumva, există un flux ideatic subteran al întregii sale opere, destinat să-i confere o unitate, evidentă pe un plan dialectic de convergență a tuturor principiilor sale ?

Cheile numeroase de înțelegere a operei, ca și a modului său general de gîndire, sînt oferite de autor atît în precizările sale de ordin metodologic, cît și în afirmarea modului concret

de exprimare a gîndirii în fiecare domeniu de manifestare a psihismului uman. Pe prim-plan apare astfel pledoaria cercetătorului pentru rigorismul gîndirii ştiinţifice. „Un empirism fără legi clare, fără legi coordonate, fără legi deductive nu poate fi nici gîndit, nici învăţat ; un raţionalism fără probe palpabile, fără aplicare la realitatea imediată, nu poate să ne convingă în mod plenar." [1]

Ştiinţa apare pentru el ca o sumă de probe, de experienţe şi de legi. De aceea, gîndirea ştiinţifică se situează într-un cîmp epistemologic intermediar între teorie şi practică, între matematică şi experienţă. Din această cauză, *„realizarea* unui program raţional de experienţe determină o realitate experimentală fără iraţionalitate" [2].

Şi totuşi, acelaşi riguros om de ştiinţă nu poate eluda ideea că „noi nu sîntem în întregime psihanalizaţi" [3]. El ştie că însuşi limbajul cel mai ştiinţific nu este lipsit de anumite metafore care nu au un sens foarte precis. Mai mult, noi visăm despre anumite forţe, transformate în mituri ale fiinţei noastre. De aceea, filozoful francez conchide : „Trebuie, în mod sincer, să lăsăm un prag de umbră în faţa ideilor noastre clare" [4].

Semnificativ pentru Gaston Bachelard ni se pare însă faptul că nici în studiile sale de filozofie a ştiinţei nu ezită să pună în lumină rolul imaginaţiei creatoare. Dacă în secolul trecut, atribuţiile omului de ştiinţă se reduceau la descoperirea unor legi şi la supunerea la fapte, astăzi ştiinţa nu se mai poate mulţumi doar să descrie lumea. Ieşirea din dezordinea primară a unor experienţe, dispunerea raţională a unor fenomene, apropie ipostaza de lucru a savantului de aceea a demiurgului care creează pe marginea unor fenomene date.

Imaginaţia şi reveria devin astfel nişte factori motori care determină progresul civilizaţiei şi al ştiinţei. Capacitatea omului de a visa este considerată de gînditorul francez ca un

[1] G. Bachelard, *La philosophie du non,* Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 5.
[2] *Op. cit.,* p. 6.
[3] *Op. cit.,* p. 45.
[4] *Ibidem.*

mobil fundamental, ce l-a impulsionat să investigheze necunoscutul. În *Apa şi visele* (1942) el afirma : „Nici o utilitate nu poate justifica riscul imens de a porni pe valuri... Interesele adevărate şi puternice sînt cele himerice. Sînt interesele pe care le visăm, nu acelea pe care le calculăm." [1]

Dinamica reveriei şi a dorinţei de intelectualitate scoate în evidenţă relaţia dialectică dintre *homo ludens* şi *homo faber*. În *Psihanaliza focului* (1938), autorul nu subliniază numai prezenţa inconştientului în spiritul ştiinţific, ci şi felul în care unele acte de reverie sînt convertite în dorinţa de cunoaştere. În felul acesta, prima interdicţie socială, impusă copiilor de a nu se atinge de foc, se transformă prin neascultare în cunoaştere. Gaston Bachelard defineşte complexul lui Prometeu ca o sumă „de tendinţe care ne îndeamnă să ştim cît părinţii noştri, mai mult decît aceştia, să ştim cît maeştrii noştri, mai mult decît aceştia" [2]. Transferarea complexului prometeic pe planul cunoaşterii îl determină pe Gaston Bachelard să afirme că în viaţa intelectuală complexul lui Prometeu devine echivalentul complexului oedipian.

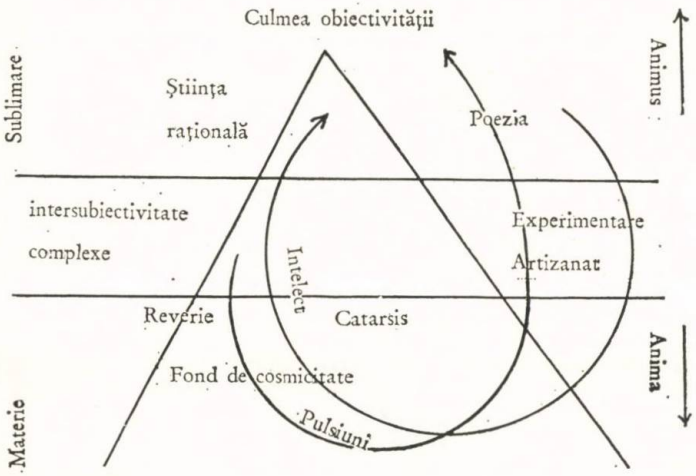
Reveria şi raţiunea apar în epistemologia bachelardiană ca două modalităţi diferite de cunoaştere. Autorul nu neagă prezenţa reveriei în procesul de cunoaştere ştiinţifică. Dar aceasta acţionează în regiunea supraraţionalismului dialectic, ceea ce permite ca reveria anagogică să poată fi materializată. „Reveria obişnuită acţionează la celălalt pol, în regiunea psihologiei profunzimilor, urmînd seducţiile libidoului, tentaţiile intimităţii, certitudinile vitale ale realismului, bucuria de a poseda." [3]

Dacă adevărul ştiinţific trebuie *desubiectivizat*, atît cît este cu putinţă, eliberat de toate impurităţile inconştientului, adevărul poetic are alte rădăcini, situate de autor în alte zone ale vieţii psihice. În procesul gîndirii ştiinţifice funcţionează un alt tip de reverie decît aceea pe care o întîlnim în creaţia artistică.

[1] G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1973, p. 101.
[2] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Idées, 1967, p. 26.
[3] G. Bachelard, *La philosophie du non*, p. 39.

În *Psihanaliza focului*, gînditorul francez delimitează aceste raporturi într-un mod foarte limpede. „Axele poeziei şi ale ştiinţei sînt de la început inverse. Tot ce poate spera filozofia este de a face ca poezia şi ştiinţele să devină complementare, să le unească sub forma unor contrarii bine precizate." [1]

Pornind de la sublimarea poetică şi de la sublimarea dialectică (ştiinţifică), P. Quillet stabileşte o schemă foarte elocventă a raporturilor dintre aceste două tipuri de creaţie (obiectivitate—subiectivitate, animus—anima).



Dacă *animus* indică obiectivitatea solitară a savantului, *anima* sugerează zona afectivă, spaţiul subiectiv din care pornesc pulsiunile inconştiente, transformate prin travaliul la care este supusă expresia, ce nu îşi pierde rădăcina ei adîncă.

În pofida unor deosebiri metodologice care apar în opera lui Gaston Bachelard de la o etapă la alta, trebuie să precizăm că atenţia gînditorului francez este reţinută de unele obiective constante, a căror mod de abordare conferă carac-

[1] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 10.
[2] P. Quillet, *Bachelard*, Paris, Seghers, 1967, p. 97.

terul specific al demersului său critic. Distanţat de critica psihologică tradiţională, el pune un accent deosebit pe operă, autorul în sine putînd să furnizeze prea puţine informaţii privitoare la sintaxa imaginilor din scrierile sale.

Analiza complexuală a operelor literare, examinate prin reţeaua specifică de imagini semnificante, este evidentă în *Psihanaliza focului.* Sensul imaginilor literare, convertirea lor în metafore valorizante, funcţia lor polemică etc., lasă posibilitatea comprehensiunii unui stil individual specific, exprimat şi receptat de o conştiinţă estetică, dublată de una filozofică. Gaston Bachelard priveşte travaliul artistic ca o forţă ordonatoare. De aceea, metaforele nu apar pentru cercetător ca nişte rachete a căror explozie le face să-şi piardă semnificaţia. „Fiecare poet ar trebui, atunci, să dea prilej unei diagrame care să indice sensul şi simetria coordonărilor sale metaforice, exact aşa cum diagrama unei flori fixează sensul şi simetriile acţiunii sale florale." [1]

Semnificaţia reţelei de imagini este dedusă de Gaston Bachelard din faptul că metaforele se cheamă şi se coordonează între ele. De aceea, spiritul unui poet se poate configura prin sintaxa imaginilor.

Din aceste cauze, Gaston Bachelard nu cercetează în *Psihanaliza focului* traumele individuale, urmărite de psihanaliza freudiană ci *diagrama poetică,* menită să releve toate ezitările şi ambiguităţile unui text, descompunerea de forţe, eliminarea expresiilor reflexe. În acest fel, psihanaliza constituie calea de acces spre *metafora metaforelor,* eliberată de orice determinări, relevată prin natura sa autogenă. Dacă critica biografică relaţiona unele evenimente cu scriitura literară, pentru a descoperi adevărul acesteia, psihobiografia de factură psihanalitică investighează inconştientul asociat de autor cu anumite fapte de cultură. Pe această cale, el descelează complexul lui Prometeu, Empedocle, Hoffmann etc.

Detectat în opera lui Hölderlin, complexul lui Empedocle se manifesta prin chemarea călăului alături de victimă, prin dorinţa de a nu muri singur, moartea în flăcări fiind socotită de filozoful francez cea mai puţin solitară dintre toate

[1] G. Bachelard, *La psychanalyse du feu,* p. 179.

modurile de a muri. Pe acelaşi plan, autorul descoperă la Novalis „nevoia unei călduri împărtăşite", la care se adaugă dorinţa „de a pătrunde în inima lucrurilor" [1], al cărei simbol este relevat de actul coborîrii în craterul stîncilor.

În acest stadiu al psihanalizei complexuale ne este uşor să constatăm ponderea pe care autorul o acordă operei pentru a lumina psihobiografia autorului, semnificat de o singură trăsătură fundamentală. Chiar şi atunci cînd Gaston Bachelard acceptă unele explicaţii genetice, el rămîne străin de critica psihologică cu implicaţii biografice. „Critica literară psihologică ne orientează spre alte interese. Dintr-un poet ea face un om. Dar în marile reuşite ale poeziei, problema rămîne în întregime : cum poate deveni un om poet, în pofida vieţii sale." [2]

În *Poetica reveriei*, autorul mărturiseşte în mod direct că pe el nu-l interesează psihologia autorului, nu are griji de biograf, care luminează doar starea unui om obişnuit.

Transformîndu-şi profesiunea de credinţă într-un program metodologic, Gaston Bachelard face o precizare elocventă : „Nu voi fi niciodată altceva decît un psiholog al cărţilor. Cel puţin, în această psihologie a cărţilor, două ipoteze trebuie să fie încercate : omul este asemănător cu opera, omul este opusul operei. Şi de ce, împreună cele două ipoteze să nu fie valabile ?" [3]

Nu psihologia *rêveur*-ului stă, aşadar, în atenţia lui Gaston Bachelard, ci reveria ca atare, implicată în text. Despărţirea autorului de operă, considerarea acesteia ca o *reverie scrisă*, supoziţia unei participări afective a imaginaţiei la procesul său de grefare asupra realităţii etc., demonstrează necesitatea unui anumit mod de lectură. Din moment ce există un *Einfühlung specializat*, capabil să orienteze fantezia spre o materie particulară, aceasta însemnează că lectura bazată pe simpatie reprezintă o inducţie dinamică spre realitatea intimă, preferată a operei.

[1] *Op. cit.*, p. 70.
[2] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 9.
[3] *Op. cit.*, p. 81.

Dinamica imaginilor, modul lor de grefare materială, conferă operei literare caracterul de reverie pe marginea realității. Faptul acesta impune, potrivit metodei bachelardiene, ca și lectura criticului să se transforme într-un act de reverie. În *Pământul și reveriile repaosului* (1948), Gaston Bachelard formulează această nouă pedagogie a lecturii, ce are o largă rezonanță în critica actuală: „Atașat nominalismului culorilor, atent să lase adjectivele în libertatea lor, criticul literar clasic vrea fără încetare să separe lucrurile de expresia lor. El nu vrea să urmărească imaginația în încarnarea calităților. De fapt, criticul literar explică ideile prin idei, ceea ce este legitim, visurile prin idei, ceea ce poate să fie util. El uită totuși — ceea ce este indispensabil — să explice visurile prin visuri." [1]

În felul acesta devine limpede faptul că, în vreme ce Barthes sau Todorov, privesc actul critic ca *un discurs asupra unui alt discurs*, Gaston Bachelard îl consideră *o reverie asupra unei alte reverii.*

Utopia lecturii propusă de gînditorul francez are un singur caracter restrictiv, determinat de informațiile furnizate de text. Acesta închide în paginile sale un psihism scris, care relaționat cu alte elemente, poate evita cu greu asociațiile ieșite din sfera sa. Trimiterea spre autor nu ni se pare că reprezintă riscul cel mai mare al căderii în arbitrar. Conștient de toate aceste lucruri, Gaston Bachelard rămîne fidel acestei lecturi ideale, enunțată astfel: „Lectura este o dimensiune a psihismului modern, o dimensiune care transpune fenomenele psihice, deja transpuse prin scriitură. Limbajul scris trebuie considerat ca o realitate psihică deosebită. Cartea este permanentă; ea este sub ochii voștri ca un obiect. Ea vă vorbește cu o autoritate monotonă pe care nu o are nici autorul însuși. Trebuie citit bine ceea ce este scris. Pentru a scrie, autorul a operat deja o transpoziție. El nu va spune ceea ce scrie. El este intrat — să se apere și tot nu se schimbă nimic — în domeniul psihismului scris." [2]

[1] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1971, pp. 48—49.
[2] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 22.

Opera literară apare astfel ca un depozit psihic imobil. Sintaxa imaginilor sale, polarizarea lor preferenţială, autonomă (?), în jurul unor elemente materiale, impune astfel o lectură descifratoare a unei realităţi psihice, o reducţie capabilă să sugereze reţeaua sa afectivă interioară.

Pornind de la *Psihanaliza focului,* Albert Béguin accepta seducţia acestui mod de lectură. „Putem să visăm la o critică, mai ales la o critică a poeziei, care nu-şi propune să ajungă la judecăţi de valoare, ci la o veritabilă şcoală de lectură." [1]

Gaston Bachelard tinde într-adevăr spre o nouă şcoală de lectură. El respinge astfel criticul stimulat de complexe de superioritate şi propune o lectură fericită, luminoasă, realizată de un cititor care, atunci cînd parcurge o pagină frumoasă, îşi refulează dorinţa de a deveni scriitor. [2]

Cu toate acestea nu se poate spune că lectura valorizantă care depăşeşte limitele unei satisfacţii pur subiective lipseşte cu desăvîrşire din sistemul propus de Gaston Bachelard. Explorarea universului imaginar al operei, cercetarea axei imaginilor, a sensului metaforelor sau a relaţiei dintre imagine şi stil relevă apariţia intermitentă a conştiinţei valorizante.

Dar nu putem eluda faptul că un adept al *esteticii concrete,* cum este Gaston Bachelard, ne oferă arareori prilejul unei judecăţi literare pe marginea unei opere integrale. Descifratoare de relaţii ale imaginilor, lectura bachelardiană este serială, bazată în general pe decupajul de texte cu caracter exemplificator. Cititorul reveriilor sale nu ia decît arareori act de etimonul spiritual al unei opere integrale, ce aparţine unui autor, ci de seria înscrisă într-o anumită axă a imaginilor materiale sau situată sub zodia unui anumit complex cultural.

Gaston Bachelard nu este, aşadar, atras nici de studiul compoziţiei operei literare, nici de alte elemente ale acesteia, care presupune un travaliu conştient şi îndelungat. Problema dominantă a unui mare număr din scrierile sale rămîne aceea a imaginaţiei, la care se adaugă apoi structura şi mecanismul

[1] A. Béguin, *Création et destinée,* Paris, Du Seuil, 1973, p. 237.
[2] G. Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 9.

imaginii. Dar cum aceasta se relevă atît prin *formă* şi *material,* cît şi prin *dinamica* sa deosebită, autorul nutreşte multă vreme convingerea că *imaginaţia materială* este aceea care poate lumina creaţia artistică dintr-un unghi inedit de vedere. Încă din timpul în care publicase *Formarea spiritului ştiinţific* (1938), Gaston Bachelard ajunsese la concluzia că trebuie traversate expresiile caracteristice spiritului reflexiv, psihanalizarea imaginilor familiare urmînd să ducă, în ultimă instanţă, spre *metafora metaforelor.* [1]

Toate aceste proiecte ale gînditorului francez nu se stabilizează încă o anumită vreme. Aşa se explică şi tipul diferit de lectură aplicat asupra unor texte literare. Cu *Intuiţia clipei* (1932), căreia autorul îi ataşează abia în 1939 un eseu despre *Clipa poetică şi clipa metafizică,* Gaston Bachelard anunţă direcţia pe care o vor căpăta mai tîrziu studiile sale referitoare la poetica timpului. Textul literar este deci examinat doar prin una din implicaţiile sale, menite să releve sensurile duratei. Poezia este considerată de filozoful francez ca o *metafizică a instantaneului.* Imaginile materiale nu mai au o anterioritate, explicată psihologic sau prin psihanaliza complexuală. Între spirit şi obiecte se stabileşte un raport bazat pe o viziune sincronă. Privită ca moment al devenirii, *clipa* ce fixează obiectul poate căpăta în poezie sensurile emoţionale cele mai diferite. Cartea despre *Lautréamont* se înscrie pe planul aceleiaşi poetici concrete a instantaneului, semnificat însă prin gest. În vreme ce lectura psihanalitică a *Cîntecelor lui Maldoror* trimite spre psihologia complexuală din *Psihanaliza focului,* cercetarea imaginaţiei negatoare anticipează *Apa şi visele.* Autorul descifrează astfel în *Cîntecele lui Maldoror* un complex al vieţii animale, acreditat de mesajul operei care transmite o puternică energie agresivă. Opera lui Lautréamont este definită din acest unghi de vedere ca o *fenomenologie a agresiunii.* [2] Studiul statistic şi tipologic al imaginilor din *Cîntecele lui Maldoror* duce la concluzia că energia agresivă din opera scriitorului francez nu este expri-

[1] G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, rin, 1938, p. 181.

[2] G. Bachelard, *Lautréamont,* Paris, José Corti, 1939, p. 3.

mată prin metafore pasionale, ci prin *imagini motrice*. Caracterul lor dominant face din Lautréamont un *poet al timpului*, capabil să imprime în cele din urmă agresiunii violente ce se degajă din text, un caracter pur platonic.

În universul animalier, configurat de Lautréamont în *Cîntecele lui Maldoror*, clipa privită ca cea mai scurtă secvenţă a devenirii, sugerează dinamismul metamorfozelor din bestiarul poetului. Metamorfozele conferă însă imaginaţiei o funcţie negatoare continuă.

Imaginaţia are o forţă germinatoare continuă. Elementele se anulează unele pe altele. Imaginile funcţionează adeseori împotriva matricei lor generatoare iniţiale, ajungînd pînă la anularea acesteia. Percepţia şi imaginaţia par să intre în conflict, poetica vizuală fiind mereu depăşită de forţa de sugestie a poeticii imaginaţiei materiale.

Cu *Apa şi visele*, Gaston Bachelard începe un nou stadiu al creaţiei sale, centrată asupra sensurilor pe care le capătă în literatură imaginaţia materială. *Apa şi visele* nu este considerată de autor o cercetare de psihanaliză exhaustivă, ci un eseu de estetică literară. Premisa de la care pleacă Gaston Bachelard în această etapă a vieţii sale, se întemeiază pe faptul că opera literară este produsul reveriei şi al activităţii ideative. „Arta este natura grefată." [1] Grefa apare pentru autor ca un concept fundamental de înţelegere a psihologiei umane. Ea este sensul imaginaţiei umane, situată dincolo de *natura naturata*. Gaston Bachelard atrage însă atenţia asupra faptului că cercetarea sa vizează imaginaţia materializantă, situată deasupra grefei, cînd cultura şi-a pus marca specifică asupra naturii.

Imaginile poetice sînt astfel grefate pe anumite elemente ale materiei, care pot fi focul, aerul, apa şi pămîntul. „Pentru ca o reverie să se menţină cu suficientă constanţă spre a da o operă scrisă, pentru ca ea să nu fie doar vacanţa unei ore fugitive, trebuie să-şi găsească materia, trebuie ca un element material să-i dea propria substanţă, propria normă, poetica specifică." [2]

[1] G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 5.

Gaston Bachelard crede că orice ființă înzestrată cu imaginație are preferințe pentru anumite substanțe active, capabile să confere și unitatea expresiei unei opere. „Noi credem că este posibil să fixăm, în domeniul imaginației, o *lege a celor patru elemente* care clasifică diversele imaginații materiale, după cum ele se atașează focului, aerului, apei sau pămîntului. Și dacă este adevărat, așa cum pretindem că orice poetică trebuie să-și aibă elementele componente — oricît de slabe ar fi — de esență materială, atunci această clasificare prin elementele materiale fundamentale, este aceea care înrudește foarte puternic spiritele poetice." [1]

Atașamentul scriitorilor pentru forme sau culori nu este considerat concludent, deoarece el ține de straturile raționale ale vieții psihice. În schimb, afinitatea ființei umane pentru obiecte, tipuri de peisaj, minerale, plante etc., i se pare criticului mult mai edificatoare pentru modul de comunicare dintre zonele mai ascunse ale vieții psihice și stimulii din cadrul realității. Preferința pentru foc sau apă, trădează, după opinia filozofului francez, o structură temperamentală diferită decît afinitatea pentru pămînt sau aer. Grefată astfel pe anumite elemente, imaginația poate găsi în universul material un refugiu, un stimul de transformare sau de evadare ; aerul și focul susțin mai ales aceste dorințe. Apa, în schimb, este asociată cu cele mai multe reverii active. Apa devine astfel un suport al imaginii, un stimul spre dezobiectivare și, totodată, o forță ce incită spre o anumită sintaxă a imaginilor, integrate în structura de ansamblu a unei opere.

Apa este considerată de autor un element feminin, mai uniform decît focul ce sugerează anumite forțe ascunse. Reveria de origine acvatică subliniază un anume tip de intimitate și destin, dar și prezența unei ființe cuprinse de starea de ameteală.

Gaston Bachelard se definește în această perioadă de realizare a esteticii elementelor ca un subtil epistemolog-*rêveur*, care cercetează cu precădere raportul dintre imaginație și realitate. Imaginația nu este definită de autor în sensul etimologic, ci ca „facultatea de a forma imagini care depășesc

[1] *Op. cit.*, pp. 4—5.

realitatea, care *cîntă* realitatea" [1]. De aceea, conştiinţa imaginatoare a fiinţei umane demonstrează că omul este om în măsura în care îşi poate depăşi propria condiţie, psihologia lui demonstrînd o făptură de excepţie, capabilă să grefeze imagini noi pe imagini vechi, încît o nouă viziune despre lume să fie cu putinţă. Însăşi libidoul infantil apare ca o sursă energetică creatoare de noi dorinţe şi imagini, ca o facultate de susţinere a stării de reverie.

Conceptul bachelardian de imaginaţie pune în lumină numai funcţia reveriei în stare de veghe. Filozoful francez nu sexualizează universul imaginar în maniera lui Freud. Preluînd de la Jung relaţia dintre masculinitate şi feminitate, existentă în orice om, Gaston Bachelard situează reveria sub semnul afinităţii feminine, indicat de *anima*. Pe acest plan, conştiinţa imaginatoare se defineşte printr-un caracter binar, destinat să asocieze elementele de sex opus. Relaţia dintre apă şi pămînt sau dintre apă şi foc, indică genul acestui mariaj bisexual.

Raportată la realitate sau la funcţia actului perceptiv, imaginaţia apare în *Aerul şi visele* într-o manieră şi mai frapantă ca o facultate de deformare a imaginilor furnizate de cunoaşterea perceptivă, ca o posibilitate de eliberare a fiinţei umane de imaginile prime şi de transformare a acestora în imagini noi. Între tradiţie şi imaginile noi se produce inserţia complexelor culturale. Funcţia creatoare a imaginaţiei, capabilă să anuleze sursele sale prime, duce la definirea poemului ca *„o aspiraţie spre imagini noi.* El corespunde unei nevoi esenţiale de *noutate*, care caracterizează psihismul uman." [2]

Acreditată de sintaxa imaginilor, conştiinţa imaginatoare a fiinţei umane reprezintă o permanentă îmbogăţire a gîndirii. În această fază, Gaston Bachelard este încă adeptul ideii că imaginaţia are drept suport de comunicare cuvintele. Limba este depozitul unor imagini ce reliefează relaţia din-

[1] *Op. cit.*, p. 23.
[2] G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1974, p. 8.

tre cuvînt şi gîndire, „cuvîntul relevînd devenirea imediată a psihismului uman“ [1].

Imaginile valorizante, semnalate de autor în *Aerul şi visele*, rolul metaforelor axiomatice etc. demonstrează în ce măsură acestea au un stil, imaginile cosmice fiind socotite de autor stiluri literare, iar „literatura o lume valabilă“ [2]. De aici pînă la definirea imaginilor literare nu mai este decît un pas. „O imagine literară este un sens în stare născîndă ; cuvîntul — vechiul cuvînt — capătă acum o semnificaţie nouă. Dar aceasta nu este încă suficient. *Imaginea literară* trebuie să se îmbogăţească printr-un *nou onirism.* A semnifica altceva şi a face să visăm altfel, aceasta este dubla funcţie a imaginii literare.“ [3]

Înainte de a afirma caracterul autogenetic al imaginii, Gaston Bachelard stăruie în repetate rînduri asupra faptului că nu există o poezie anterioară verbului poetic, aşa cum nu există nici o realitate anterioară imaginii literare.

De aceea critica nu trebuie să privească limbajul ca o scleroză a experienţei intime, ci ca o discretă formă de anticipare în germene a gîndirii. Abia schiţată, ideea aceasta va căpăta mai tîrziu o altă motivaţie, furnizată de filozofia fenomenologică. Caracterul ontologic al imaginii este astfel mereu corelat cu funcţia sa epistemologică.

Cunoaşterea poetică a unui obiect presupune un stil, precizează Gaston Bachelard şi în *Pămîntul şi reveriile repaosului.* Imaginea comentată, în măsura în care a devenit literatură, are un caracter polemic. Sensul ei valorizant nu este însă univoc, nu determină un consens. Plăcînd uneori, displăcînd alteori, imaginea literară poate stîrni reacţii critice diferite. „Ea este aruncată în discordia dintre gust şi lipsă de gust.“ [4]

Imaginea pare să trimită întotdeauna spre un anumit subiect. În *Aerul şi visele,* autorul numise fiinţa umană emiţătoare de imagini un *canal sonor.* În *Pămîntul şi reveriile re-*

[1] *Op. cit.*, p. 9.
[2] *Op. cit.*, p. 288.
[3] *Op. cit.*, p. 283.
[4] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du depos*, p. 93

paosului, esteticianul francez indică prezenţa unui *subiect tonalizat,* pornind de la considerentul că energia imaginii nu este determinată de obiect, ci de subiectul care o creează. Între convingerile subiectului şi expresia imaginii care pe plan verbal tinde spre o anumită autonomie se poate realiza un raport direct. Acesta conferă imaginii caracterul de sinceritate.

Destinată să fixeze actele de reverie, stimulatoare a conştiinţei imaginatoare, reveria nu produce imagini literare mai sărace decît imaginaţia. Revenind asupra conceptului de imagine literară în *Pămîntul şi reveriile voinţei* (1948), Gaston Bachelard menţionează că aceasta nu este o formă simplificată. „Dimpotrivă, *imaginea literară* este, imaginaţia în plină sevă, imaginaţia la gradul maxim de libertate." [1]

Dacă imaginaţia poate fi naturală, reproducătoare şi creatoare, este evident că imaginea literară să fie raportată la tipul de imaginaţie creatoare.

Dar abia odată cu *Poetica spaţiului* (1957), universul imaginar este abordat de Gaston Bachelard dintr-un alt punct de vedere. Dacă autorul poeticii elementelor scoate mereu în evidenţă relaţia dintre imaginaţie şi grefa materială privilegiată, în *Poetica spaţiului,* gînditorul care a aderat la fenomenologie consideră că explicaţiile psihologice sau psihanalitice ale reveriei au un caracter intelectualist exagerat. „Pentru a preciza exact ce poate să fie o fenomenologie a imaginii, pentru a specifica de ce imaginea există *înaintea* gîndirii, ar trebui spus că poezia este mai degrabă o fenomenologie a sufletului decît o fenomenologie a spiritului." [2]

Absorbită de limbaj, conştiinţa poetică se comunică prin cuvîntul care configurează imaginea literară. În această ipostază, fenomenologul francez demonstrează că noutatea imaginii poetice, mediată de limbaj, nu trebuie raportată la trecut, deoarece ea apare ca un act de ruptură. Dacă autorul *Psihanalizei focului* şi al poeticii elementelor acceptă ideea

[1] G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté,* Paris, José Corti, 1973, p. 185.
[2] G. Bachelard, *La poétique de l'espace,* p. 4.

de sublimare culturală sau sublimare dialectică, după adeziunea la fenomenologie el numeşte imaginea poetică un act de *sublimare pură*, ceea ce este, de fapt, echivalentul respingerii oricărei dorinţe sau pasiuni deviate. Beneficiind de o ontologie proprie, susţinută de relaţia dintre gîndire şi limbaj, imaginile poetice sînt învestite cu puterea de a constitui o realitate nouă, a cărei expresie inedită nu are nici o preistorie, este lipsită de orice antecedente.

Scriitura, ca şi lectura, reprezintă o stare de reverie asupra unei alte reverii. Dar cuvintele prin care este comunicată starea de reverie nu sînt întotdeauna fidele lucrurilor care au declanşat-o. Fiinţa umană este învestită astfel de Gaston Bachelard cu o imensă capacitate de fantomalizare. Aceasta priveşte atît raportul stabilit de subiect între obiecte, cît şi relaţia directă dintre cuvinte. „Pentru un visător de cuvinte există fantomalizări prin limbaj. Pentru a ajunge la aceste profunzimi onirice, trebuie lăsat cuvintelor timpul necesar pentru a visa." [1]

Cogitoul *rêveur*-ului, modul său de reflectare, se pot releva doar prin *visul diurn*, exprimat de vorbire sau scriitură. În vreme ce cogitoul visătorului nocturn se estompează pînă la dispariţie în actul de reverie prin somn, visul diurn imprimă cuvintelor o forţă deosebită, obligînd textul în curs de a se face la o productivitate determinată doar de cuvinte. Subiectul unei reverii diurne este, aşadar, prezent în aceasta, eul unei reverii nocturne, non-cogitoul, capătă semnificaţie ca absenţă, doar în studiile de psihanaliză. Poetica reveriei este astfel concepută ca o poetică a visului în stare de veghe, cînd a visa însemnează a lua act de faptul existenţei proprii. Fie el chiar murmurat, cuvîntul este o dovadă elocventă, în acest sens. Dar cuvîntul este conservat de memorie, *animus* reprezentînd stimulentul exterior, masculin al gîndirii asociate cu visarea. Adevărata reverie, reveria poetică fericită, stă sub semnul feminin al lui *anima*. Un visător asupra cuvintelor trădează în mod indirect preferinţele sale pentru masculin sau feminin. Constatarea aceasta s-ar putea să ducă

[1] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 43.

la unele concluzii neaşteptate, dar o gramatică a reveriei, după cîte ştim, nu a fost încă scrisă de nimeni.

Exercitarea actului critic, conceput ca o reverie asupra unei alte reverii, apare mai cu seamă în culegerea postumă de eseuri, intitulată semnificativ, *Dreptul de a visa* (1970). Explicaţiile metodologice fiind de acum epuizate în cele mai diverse preludii teoretice ale scrierilor sale, Gaston Bachelard apare, într-adevăr, în ipostaza unui cititor fericit, capabil să viseze la modul diurn, atunci cînd contemplă un tablou sau parcurge paginile unei opere literare.

Uvertura volumului *Dreptul de a visa* reprezintă o invitaţie directă şi spontană la starea de reverie. Nuferii lui Monet asociază plantele cu apa. „Da, totul este nou într-o apă matinală. Ce vitalitate trebuie să aibă acest fluviu-cameleon pentru a răspunde imediat caleidoscopului de lumină proaspătă... cea mai uşoară mişcare a unei ape intime înseamnă sursa unei frumuseţi florale.“ [1]

Gînditorul care subevaluase altădată spectacolul frumuseţii mediate de percepţia vizuală, învesteşte acum privirea cu atribuţiile unei conştiinţe valorizante. „Dacă ar îndrăzni, un filozof, care visează în faţa unui tablou acvatic de Monet, ar dezvolta dialectica irisului şi a nufărului, a frunzei ridicate şi a frunzei calme, înţelepte, care pluteşte peste ape.“ [2]

Dacă autorul poeticii materiale pune accentul pe forţa de iradiaţie imaginatoare a obiectului, acum, criticul privirii precizează că lumea „vrea să fie văzută, înainte ca ea să aibă ochi pentru a vedea“ [3].

Atunci cînd digresiunile cu caracter metodologic îşi fac sporadic loc în anumite eseuri, cum este acela despre *Rimbaud, copilul* Gaston Bachelard nu mai respinge lectura psihanalitică a operei literare în mod integral, ci încearcă să o orienteze spre un alt obiectiv. Menirea ei este „să trateze problema expresiei poetice ca o problemă particulară. Nu

[1] G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 11.
[2] *Ibidem.*
[3] *Op. cit.*, p. 13.

e suficient a merge spre sursele biografice ale ambivalenţelor. Trebuie arătat cum aceste ambivalenţe devin, în expresie, echivocuri ciudate." [1]

Numeroase exemple din operele literare, decupate altădată pentru necesitatea unei ilustrări izolate, sînt reluate acum şi integrate în matca integrală a textelor. În *Séraphîta* de Balzac nu descoperă doar unele ecouri din Swedenborg, ci prezenţa *lirismului psihic*, care presupune o mişcare de verticalitate. Opoziţia nominală *Séraphîtüs — Séraphîta* nu trădează doar mitul superiorităţii androginului, susţinut de dialectica *animus-anima*, ci sinteza dintre terestru şi nemuritor, acreditată şi ea de verticalitatea imaginilor. Semnificaţia psihologică a operei ajunge astfel să se interfereze cu dialectica elementelor. În *Aventurile lui Gordon Pym* de Edgar Poe, autorul semnalează starea psihologică intimă a naufragiatului înainte de naufragiu, conexată cu reveria labirintică. Supuse ritmanalizei, în maniera lui Pinheira dos Santos, comentariile despre Rimbaud şi Mallarmé au un caracter inedit. Prezente în poezia rimbaldiană, vocalele colorate reliefează nu numai încrederea în forţa limbajului, ci şi rolul unui ghid ideal necesar pentru descoperirea verbului pierdut. Poezia lui Mallarmé sugerează o vibraţie ontologică. În poezia lui Eluard, autorul captivantului eseu *Flacăra unei candele* (1961) practică o critică simbolică, flacăra şi scînteia sugerîndu-i dragostea umană, aspiraţia spre libertate.

În mai multe rînduri, Gaston Bachelard a atras atenţia asupra faptului că lectura unui text trebuie să urmeze două direcţii, care pot fi net deosebite, una urmează *linia faptelor* şi cealaltă este indicată de *linia reveriei*.

Sistemul de lectură cel mai frecvent cultivat de filozoful francez, aparţine spiritului unui *cititor-rêveur*. El respinge lectura valorizantă, exprimată prin adjective ce trădează lucruri comune. Pedagogia lecturii, propagată de Gaston Bachelard impune un discurs estetic, a cărui retorică este eliberată de orice elemente de constrîngere, pierzîndu-şi astfel orice caracter represiv îndreptat împotriva cititorului. Lectura bachelardiană se bazează pe simpatie şi iubire.

[1] *Op. cit.*, p. 151.

Gaston Bachelard nu s-a considerat niciodată un critic profesionist, ci un cititor amator de literatură. Faptul acesta a stîrnit cele mai diverse reacţii faţă de ideile sale.

Semnificaţia particulară pe care au căpătat-o în opera sa unele concepte, cum sînt complexele culturale, sublimarea dialectică, refularea şi libidoul, l-a determinat pe M. Mansuy să afirme că psihanaliza bachelardiană este caracteristică pentru spiritualitatea unui învăţat energic, care crede în forţa inteligenţei şi în caracterul profund moral al fiinţei umane. Dar atunci cînd autorul poeticii elementelor este introdus în istoria gîndirii critice, M. Mansuy afirma că Gaston Bachelard „poate în mod ocazional să-şi asume integral rolul unui critic, adică să enunţe judecăţi de valoare" [1].

Charles Mauron este şi mai sever. Exigenţele sale vizează opera bachelardiană sub cele mai multe aspecte ale sale. El consideră că sistemul adoptat de Gaston Bachelard nu are nimic comun nici cu psihanaliza, nici cu alte ştiinţe. [2]

Georges Poulet evaluează însă sistemul practicat de Gaston Bachelard printr-un act de evidentă simpatie. El crede că explorarea sistemului de imagini în momentul formării lor de conştiinţa imaginatoare reprezintă una din funcţiile cele mai fireşti ale criticii literare.

Dar cînd aprecierea sistemului bachelardian vine din partea unui istoric al criticii de derivaţie psihanalitică, cum este Anne Clancier, judecata minimalizatoare apare din nou pe prim plan. „Putem să ne îndoim dacă opera lui Gaston Bachelard apare ca o critică literară în sensul precis al termenului. Nimic mai sigur decît faptul dacă s-ar putea deduce în mod logic din analizele bachelardiene principiile codificate ale unei critici literare." [3]

Doar Roland Barthes a descifrat la timpul cuvenit în sistemul bachelardian numeroasele implicaţii ale criticii tematice, care prin G. Poulet, J.-P. Richard şi J. Starobinski va căpăta mai tîrziu o deosebită amploare. „Pornind

[1] M. Mansuy, *Gaston Bachelard et les Éléments*, Paris, José Corti, 1967, p. 372.
[2] Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 29.
[3] A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, p. 138.

de la analiza substanţelor (nu a operelor), urmărind deformările dinamice ale imaginii la foarte numeroşi poeţi, G. Bachelard a pus bazele unei veritabile şcoli critice..." [1]

În cartea sa intitulată semnificativ *Revoluţia lui Gaston Bachelard în critica literară* (1970), Vincent Therrien urmăreşte cele mai diverse ecouri pe care opera bachelardiană le-a avut în critica literară contemporană. El compară rezonanţa operei bachelardiene în critica literară cu dimensiunile revoluţiei einsteiniene în cele mai diverse domenii ale gîndirii. De aceea nu ezită să afirme că „opera bachelardiană poate, de asemenea, transforma învăţămîntul nostru despre arta literară, inadecvat şi adeseori artificial, care ar trebui de acum înainte să fie fundamentat pe o iniţiere în logica sensibilităţii" [2].

Este adevărat că Gaston Bachelard nu cultivă un sistem critic obişnuit. Estetica serială, concretă, adoptată de el pune în primul rînd în lumină reţeaua de imagini aglutinate în jurul unui element, nu opera concepută ca o sumă de informaţii diferite. Cu toate acestea, el se găseşte mai aproape de ontologia internă a operei literare decît mulţi dintre contemporanii săi. Opera bachelardiană stă sub semnul lui *anima*. De aceea ni se pare cea mai seducătoare şi savantă invitaţie la reverie pe marginea unei alte reverii.

Jean-Pierre Richard

Apreciat atît prin punctele de plecare, cît şi prin planul neunitar de convergenţă a unor principii, Jean-Pierre Richard apare de la prima luare de contact cu opera sa ca un spirit eclectic, inconsecvent cu sistemul pe care el însuşi l-a elaborat cu o evidentă migală şi preocupare pentru coerenţa riguroasă. Dar în mod paradoxal, spiritul său original, evoluţia sa şi capacitatea de diversificare se instalează mai ales

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Du Seuil, 1964, p. 252.
[2] V. Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris, Editions Klincksieck, 1970, p. 357.

în acele zone de distanţare faţă de maeştrii săi, precum şi în unele abateri de la sistemul pe care l-a propus.

De la unele opere de debut ca *Literatură şi senzaţie* (1954) şi *Poezie şi profunzime* (1955), pînă la *Universul imaginar al lui Mallarmé* (1961), *Unsprezece studii despre poezia modernă* (1964), *Studii despre romantism* (1970), *Proust şi lumea sensibilă* (1974), activitatea criticului francez pune în lumină o evidentă multiplicare a căilor de abordare a operei, la care se adaugă năzuinţa permanentă de descifrare şi reconstituire a unor structuri literare, caracteristice scriitorilor care intră în sfera atenţiei sale.

Dacă pentru Bachelard, focul, aerul, apa, pămîntul, complexul lui Novalis sau al lui Empedocle şi Hoffmann reprezintă obiectivul fundamental al unor investigaţii critice, opera literară ca entitate specifică existînd doar prin citatul ilustrativ, dacă pentru Georges Poulet explorarea unilaterală a textului literar transformă spaţiul şi timpul în adevărate personaje ale operei, pentru J.-P. Richard demersul critic, înţeles ca un proces complex de tematizare a creaţiei literare, se defineşte ca o tentativă de reconstituire a unui univers artistic conceput ca o totalitate prin datele fundamentale ale literalităţii textului.

Constituindu-se ca o experienţă trăită pe marginea existenţei, opera literară reprezintă o lume specifică, un produs nou al funcţiei actului imaginar, nu o simplă coincidenţă cu realitatea, cu evenimentul care a generat-o. Dar cum conexiunea creatorului cu realitatea se bazează în fiecare caz pe o anumită experienţă originală, aceasta se impune să fie descoperită pentru ca criticul să poată pune în lumină însăşi amprenta specifică a operei.

Pornind de la specificitatea actului individual de creaţie, J.-P. Richard se apropie astfel de intimitatea operei, într-o manieră asemănătoare cu aceea a lui Starobinski, rezultată din relaţionarea faptului biografic de ordin spiritual cu reflexele pe care acesta le poate avea în procesul de creaţie. De fapt, criticul francez se comportă faţă de fenomenul literar ca un psiholog capabil să proiecteze comentariile de acest gen pe un anume fundal de filozofie existenţială, ce conferă operei analizate anumite dimensiuni inedite. Bineînţeles că

instrumentele de investigare cu care autorul se apropie de opera literară sînt sensibil diferite de ale exponenţilor criticii psihologice din veacul trecut. Familiarizat cu poetica imaginaţiei materiale, elaborată de Bachelard, cunoscător al concluziilor pe care Merleau-Ponty le desprinde din *fenomenologia percepţiei*, beneficiind în acelaşi timp de soluţiile filozofice oferite de Sartre şi experienţa de critic a lui Georges Poulet, J.-P. Richard se apropie de opera literară din unghiul de vedere al criticului care este în acelaşi timp un psiholog al profunzimii. Examinînd concepţia de critic a lui Sainte-Beuve, J.-P. Richard constată cu satisfacţie că acesta nu mai separa omul de operă ca două elemente antitetice, ci le privea ca pe o unitate specifică reprezentată de creaţia literară, considerată ca o *conştiinţă care vorbeşte*. Dar tipul acesta de *conştiinţă care se vorbeşte* este înconjurat de anumite *straturi* sau *„învelişuri"*, reprezentate de *fizionomie*, *scriitură* şi *biografie*. Primul strat care învelește *„eul genial"* al creatorului are un puternic caracter carnal, umoral; al doilea se constituie ca o suprafaţă inteligibilă cu caracter semiologic, iar biografia apare ca o modalitate de înscriere a autorului într-o anumită diacronie.

Limitîndu-se la cercetarea acestor învelişuri ale eului genial, Sainte-Beuve rămîne, după opinia lui J.-P. Richard, la suprafaţa operei, privirea sa pătrunzătoare neajungînd astfel pînă la intimitatea creatoare, la descifrarea sensului existenţial al acestor straturi ale creaţiei literare. Detaşîndu-se atît de psihologia de suprafaţă, remarcată la Sainte-Beuve, care practica un gen de *critică de filiaţie* ce parafrazează opera, cît şi de Georges Poulet, adeptul *criticii de identificare*, J.-P. Richard fundamentează actul critic pe *psihologia de profunzime*, direcţionîndu-l atît *spre operă*, cît şi *împotriva* acesteia. Fenomenologia actului critic devine astfel o problemă de *paralimbaj*, în componentele acestuia intrînd atît *fidelitatea mediatoare*, cît şi *infidelitatea* care *diferenţiază* conştiinţa criticului de a operei, prin funcţia provocatoare a acestuia din urmă.

J.-P. Richard priveşte opera literară ca o experienţă pe parcursul căreia scriitorul tinde să se cunoască pe sine şi să se construiască. Indiferent de faptul dacă această experienţă

vizează viaţa concretă, spaţiul, timpul sau raporturile dintre oameni, ea ne permite să sesizăm anumite structuri interioare, ca şi unele atitudini existenţiale, apte să scoată în relief originalitatea operelor literare. J.-P. Richard porneşte de la ipoteza că oricît de mare ar fi diversitatea acestor experienţe, rezultate din contactul conştiinţei cu lucrurile, cu lumea, ele au structuri asemănătoare, capabile să releve unele *teme* esenţiale care orchestrează întreaga noastră viaţă.

În felul acesta devine evident faptul că raportul care se stabileşte între viaţa interioară şi exterioară a fiinţei umane este localizat de către criticii literari în anumite zone caracteristice ale vieţii psihice. Mediat de *privire* la Starobinski, de *libido* la Freud, de anumite *complexe* la Bachelard, raportul acesta între eul scriitorului sau al criticului şi obiectul perceput, se realizează, potrivit concepţiei lui J.-P. Richard, cu ajutorul *senzaţiilor*. Ele reprezintă matca generatoare a experienţei intime a individului, zona de coagulare a imaginilor din opera literară, care traduc o anumită atitudine existenţială. Trebuie să precizăm că criticul francez evită să etajeze viaţa psihică în maniera psihanaliştilor care, după cum se ştie, o departajează în *conştient* şi *inconştient*, sau în *sine*, *eu* şi *supraeu*. În *Poezie şi profunzime*, el se mulţumeşte să precizeze că obligaţia criticului este de a investiga „o anumită experienţă a abisului, abisul contingentului, al conştiinţei, al aproapelui, al sentimentului ori al limbajului" [1]. Se ştie doar că atît Bachelard cît şi Mauron i-au reproşat lui J.-P. Richard că nu a localizat mai exact în studiile sale zona de contact a eului creator cu lumea, pentru a înţelege mai limpede procesul de germinare a imaginilor iniţiale. În introducerea la *Universul imaginar al lui Mallarmé*, explicaţiile criticului francez ni se par totuşi edificatoare. El precizează cu acest prilej: „structurile esenţiale, temele originale, toate acestea pot fi prospectate la etajul conştiinţei, dar nu întotdeauna la un nivel explicit" [2]. Por-

[1] J.-P. Richard, *Poezie şi profunzime*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1974, p. 28.
[2] J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Du Seuil,, 1961, p. 17.

nind de la Bachelard, Merleau-Ponty, Sartre şi şcolile contemporane de psihanaliză, J.-P. Richard adaugă: „Astăzi noi ştim că conştiinţa are mai multe moduri şi trepte, şi că ea nu există în noi numai ca o stare reflexivă. Ea poate tot atît de bine să existe sub o formă prereflexivă sau extrareflexivă şi să se manifeste mediată de senzaţii sau sentimentul de reverie." [1]

Produs al reveriei, al funcţiei factorului imaginar care poate fi definit doar prin cunoaşterea unghiului său de refracţie faţă de o realitate în afara căreia nu poate fi înţeleasă, opera literară izolată poate pune în lumină doar o experienţă existenţială fragmentară. Criticul este însă acela care montează aceste *experienţe dezordonate* într-o viziune unitară superioară. Dezordinea originară a operei literare trebuie înlăturată, după opinia lui J.-P. Richard, pas cu pas, printr-un profund act de *empatie.* Apropierea criticului de obiectul reprezentat de creaţia literară trebuie să fie absolut liberă. Atitudinea interogativă a acestuia, ca şi tendinţa de integrare a unei experienţe izolate într-o anumită totalitate, au drept punct de plecare doar o *ipoteză.* Cheia înţelegerii unei opere literare trebuie căutată numai în operă. Subiectivă, critica imanentă pentru care pledează J.-P. Richard capătă un anumit suport obiectiv prin relaţionarea pe care o stabileşte criticul între anumite texte izolate, prin verificarea impresiei pe care o produce integrarea acestora într-o viziune coerentă de ansamblu. Efortul lui J.-P. Richard de a scoate în evidenţă originalitatea operei, de a înţelege actul de coincidenţă între creaţia literară şi autorul care se caută prin aceasta pe sine, se canalizează spre detectarea acelor teme esenţiale, capabile să pună în relief specificitatea universului literar, realizat de un anumit scriitor. Aşadar, proprietatea unei opere literare, sau maniera de a exista poate fi cunoscută prin cercetarea riguroasă a reţelei tematice. Faptul acesta ne dă încă o dată posibilitatea să constatăm semnificaţia şi frecvenţa pe care o capătă în ultimele decenii critica tematică, privită ca o manieră specifică de abordare a textului literar. De la Charles Mauron şi Jean-Paul Weber

[1] *Ibidem.*

pînă la Jean Starobinski şi J.-P. Richard, omiţînd astfel în mod programatic exponenţii americani şi englezi ai genului, constatăm cum *critica tematică* reţine atenţia unor autori cu o formaţie foarte diferită. Dar dacă pentru Charles Mauron şi J.-P. Weber temele explorate, ca şi *metaforele obsedante*, constituie un anumit reflex al *inconştientului* în creaţia literară, pentru J.-P. Richard temele reprezintă doar anumite relaţii ascunse ce se dezvăluie pe parcursul analizei critice, prin unele expresii simboluri imagini cu o frecvenţă semnificativă în text. Pornind de la semnificaţiile pe care Mallarmé le acordă cuvîntului *rădăcină*, criticul francez ajunge în cele din urmă să definească tema ca „un principiu concret de organizare, ca o schemă sau un obiect fix, în jurul căruia are tendinţa să se constituie şi să se dezvăluie o lume" [1]. Dată fiind această accepţiune destul de largă a conceptului de temă, J.-P. Richard precizează că actul de reperaj al acesteia trebuie să pornească în mod firesc de la criteriul *recurenţei*. Autorul propune, aşadar, ca temele majore care duc la definirea arhitecturii operelor, şi totodată la luminarea modului de coerenţă interioară, sînt acelea care au o frecvenţă mai mare, reprezentînd o adevărată prezenţă obsesivă. Prin urmare, anumite cuvinte-cheie, imagini preferate, obiecte-fetiş etc. sînt de natură să poată fi relevate pe planul expresiei operei literare. Dar spre surprinderea noastră, J.-P. Richard, ca şi Starobinski, respinge metoda statistică de inventariere a temelor, pornind de la considerentul că frecvenţa lor pur cantitativă nu este edificatoare pentru stabilirea dominantelor unei opere literare.

După părerea sa, variaţiile de sens, diferenţele de tensiune ale aceloraşi expresii, nuanţele specifice etc. fac inoperant apelul la statistica lingvistică a unor termeni, cu atît mai mult cu cît nici repetarea lor nu este întotdeauna elocventă. De aceea, J.-P. Richard evită soluţiile de cercetare bazate pe principii cantitative, de frecvenţă, preferînd să studieze în mod deosebit valoarea strategică a temelor, calitatea sau *funcţia lor topologică*. Privite din acest punct de

[1] *Op. cit.*, p. 24.

vedere, temele apar ca un sistem activ, ca o forță vie de coagulare în jurul unor elemente, organizarea aceasta secretă punînd în cele din urmă în lumină anumite *legi izomorfice*. Din aceste considerente, studiul tematic, capabil să dezvăluie unele relații psihologice, trebuie aplicat în fiecare caz în mod specific, critica literară fiind, după părerea autorului, *hermeneutică* și *artă combinatorie*.

Pornind de la aceste premise, studiul tematic al operelor poate să vină în contradicție cu cercetarea lor istorică. Este posibil astfel ca anumite teme constante în operele de debut ale unui scriitor să dispară o anumită vreme și să revină doar la sfîrșitul creației sale, iar în unele cazuri să nu mai reapară niciodată. Înscrise în mod firesc într-o anumită durată istorică, operele literare pot să pună în lumină teme care nu au o evoluție și nu pot fi deci cercetate diacronic. Dar fenomenul acesta nu ni se pare esențial. Oricît de subiective sau relative sînt criteriile enunțate de critic, în vederea reperării unor teme, oricare ar fi distribuția lor pe parcursul unei cariere literare, atunci cînd sînt integrate în totalitate, temele operelor unui scriitor pot să releve cel puțin anumite note dominante ale acestora.

Opțiunea lui J.-P. Richard pentru aceste trăsături dominante are însă întotdeauna la bază anumite criterii eterogene, de unde rezultă și lipsa de coerență totală a sistemului critic la care a aderat. Cine cercetează specificitatea limbajului său critic, folosindu-se de aceleași principii pe care autorul le aplică în analiza operelor unor scriitori, constată frecvența unor termeni ca *senzație, privire, reverie, conștiință imaginatoare, obiect, imaginație materială* etc. care, dispuși și ei într-o anumită rețea tematică, demonstrează atît inconsecvențele lui J.-P. Richard cît și tentativa de a construi un sistem critic original prin fuzionarea unor criterii neomogene, desprinse din anumite concepții filozofice sau estetice de natură diferită. Este limpede pentru oricine faptul că J.-P. Richard se străduiește să realizeze timbrul original al concepției sale critice prin refacerea unei relații gnoseologice specifice eroilor din scrierile în proză sau caracteristice eului aperceptiv al poeților, așa cum apare în volumele lor de versuri. El încearcă astfel să surprindă forța inițială germina-

tivă a imaginii, rezultată din ciocnirea dintre *senzaţii* şi *obiecte*. Aşa cum statuia lui Condillac se umanizează, capătă viaţă prin declanşarea simţului tactil, a mirosului şi apoi a văzului, la fel şi conştiinţa scriitorului ajunge să fie invadată de obiecte a căror cunoaştere este mediată doar de senzaţii. În felul acesta, J.-P. Richard ajunge să conceapă eul receptor al scriitorului şi al fiinţei umane în general, ca un *complex de senzaţii asociate*, idee preluată în mod evident din *Tratatul despre senzaţii* al cunoscutului filozof senzualist francez. Dar în vreme ce Condillac a izbutit să rămînă pînă la capăt consecvent cu sine, pentru J.-P. Richard lucrul acesta nu este cu putinţă. Mediat de senzaţii, contactul dintre conştiinţa creatorului şi lume ar trebui să fie explorat tot la nivelul acestei conexiuni senzoriale. Dar cum criticul nu poate dispune de nici un fel de instrumente sigure de explorare a conştiinţei operei în acest stadiu de germinare pură a imaginilor senzoriale, principiile sale se amestecă, apelul la *reverie, conştiinţă imaginantă* sau la alţi factori de natură spirituală menţinîndu-ne doar în domeniul larg şi relativ vag al psihologiei abisale, în funcţie de care este examinat actul de creaţie şi opera literară. Studiul despre Stendhal din volumul *Literatură şi senzaţie* este cel mai elocvent în acest sens. Criticul îşi propune astfel să exploreze „toate vieţile reale şi imaginare, la toate nivelurile experienţei" lui Stendhal, în funcţie de care urmează să fie definită atît personalitatea scriitorului cît şi nota dominantă a operei sale. Dar încercînd să reconstituie aşa-zisa *experienţă originară* a prozatorului francez, J.-P. Richard foloseşte textele acestuia fără nici un criteriu de diferenţă specifică. Metodologia sa critică este aplicată de aşa manieră încît viziunea totalitară a criticului aduce pe acelaşi plan atît romanele şi jurnalele lui Stendhal, cît şi eseurile despre literatură şi artă, biografiile literare, corespondenţa etc. Preocuparea aceasta stăruitoare pentru a descifra matca originară comună tuturor scrierilor lui Stendhal duce astfel spre o anumită viziune nivelatoare a operei sale. Personalitatea scriitorului, ca şi opera sa, pun în lumină, după părerea lui J.-P. Richard, o *structură bipolară*, caracterizată prin prezenţa spiritului *lucid* şi

a *visătorului himeric*. Experienţa originară stendhaliană are drept elemente componente *uscăciunea* şi *tandreţea*.

J.-P. Richard pleacă de la premisa că în contactul lor iniţial cu lumea, eroii stendhalieni nu au o esenţă umană prestabilită. Fiinţe ingenue, în prima lor etapă de existenţă, aceştia îşi construiesc un univers propriu, un anumit ideal, doar prin intermediul exclusiv al senzaţiilor. Criticul francez consideră că traiectul existenţei eroilor lui Stendhal se caracterizează printr-o permanentă goană după fericire. Există, aşadar, o direcţionare programatică, lucidă a forţei personajelor romancierului francez într-un anume sens. Intensitatea acestei forţe nu este însă niciodată cunoscută cu anticipaţie, de unde rezultă epilogul tragic al unor eroi care nu-şi pot armoniza intenţia lucidă cu forţa ei pasională, nestăpînită. Dacă la începutul carierei lui Stendhal, contactul personajelor sale cu lucrurile era redat printr-o descriere relativ uscată, mai tîrziu, aceasta a fost înlocuită printr-o anumită tandreţe interioară. În felul acesta descrierea rezistenţei obiectului în faţa dorinţei, explicaţia logică a unui contact, au fost înlocuite cu viziunea unui flux imaginar, întreţinut de entuziasmul unor pasiuni foarte puternice. Din aceste considerente şi mijloacele literare utilizate de scriitor au sporit împrumutarea unor procedee din artele plastice şi din muzică, fiind de natură să lărgească sensibil dimensiunile universului său literar. Drumul personajelor de la real la imaginar şi de la stările de reverie la perceperea concretă a obiectului este reconstituit de prozator pe această cale.

Aglomerat cu citate eteroclite, studiul lui J.-P. Richard *Cunoaştere şi tandreţe la Stendhal* nu depăşeşte sfera unor locuri comune. Lipsa unei linii directoare evidente, montajul nesistematic de citate demonstrează aplicaţia redusă a lui J.-P. Richard pentru analiza prozei, atestată dealtfel şi de eseul său *Creaţia formei la Flaubert*.

Mult mai convingătoare pentru metodologia adoptată de autor ni se par studiile sale de reconstituire a universului literar caracteristic unor mari poeţi francezi. Dar şi în volumul *Poezie şi profunzime*, preocuparea autorului pentru coerenţa sistemului său critic rămîne încă mai puternică decît interesul pentru concluziile investigaţiilor sale. Şi în această

etapă a evoluţiei carierei lui J.-P. Richard „efortul său de comprehensiune şi simpatie" rămîne centrat asupra „momentului prim al creaţiei literare". Tentat de descifrarea „intenţiei fundamentale", de reconstituirea proiectului operei, J.-P. Richard este deplin conştient de faptul că sistemul său de lectură nu duce la luminarea unui adevăr total asupra operei. Prima sa tentativă consistă în căutarea unui numitor comun pentru operele lui Nerval, Baudelaire, Rimbaud şi Verlaine. El ajunge la concluzia, pe care o prezintă ca premisă, că acest numitor comun este reprezentat de *experienţa abisului,* de comportamentul poeţilor amintiţi faţă de *profunzime.* După părerea sa, acestea dau nota proprie a operelor lor. Apreciate din această perspectivă, scrierile lui Nerval lasă să se întrevadă năzuinţa de conciliere între *izbucnire* şi *profunzime,* Baudelaire demonstrează vocaţia pentru *prăpastia ameţitoare,* Rimbaud dorinţa de *negare a profunzimii,* iar Verlaine *absenţa faţă de sine,* invadarea universului său literar de *senzaţiile fade.* Construit cu ingeniozitate, eseul despre Verlaine reprezintă astfel una din încercările de explicare detaliată a notei dominante a operei, enunţată la modul apodictic. Raportat la lucruri, Verlaine apare astfel în ipostaza poetului care adoptă o atitudine pasivă, de aşteptare. Opera sa este caracterizată de critic printr-o atitudine de *chietism.* Între obiectele percepute şi eul scriitorului distanţa este aşa de mare încît, pînă să ajungă la el, senzaţiile obiectuale îşi pierd bogăţia şi sensurile originare. Din cauza aceasta, universul poetic verlainian este dominat de *senzaţiile slabe,* mirosurile, culorile, sunetele dînd în permanenţă impresia de fad, ofilit, estompat, atenuat.

În faţa lucrurilor care riscă să-şi piardă consistenţa odată cu conştiinţa poetului invadată, de vid, J.-P. Richard descifrează conştiinţa contradictorie a scriitorului de a încerca să-şi prelungească contactul cu lumea, ceea ce ni se pare că anulează starea de ataraxie pe care o consideră specifică pentru experienţa originară a poetului. Dar numai pe această cale J.-P. Richard izbuteşte să explice coexistenţa dintre senzaţiile difuze şi senzaţiile ţipătoare, disonanţele unor tonuri ascuţite suprapunîndu-se astfel peste opacitatea moale, catifelată, peste culorile ofilite din versurile sale. Nota de acru-

dulce, fad-strident reprezintă după opinia criticului tonalitatea, timbrul specific al celor mai multe poezii realizate de Verlaine. Refuzînd însă categorisirile fixiste unilaterale, J.-P. Richard constată că în partea ultimă a activităţii literare a lui Verlaine se produce un reviriment, creat de dorinţa acestuia de a ieşi din starea de ataraxie. În această perioadă, pe care criticul nu o localizează exact în timp, el constată o fortificare a tonurilor, asociată cu tentativa de precizare a senzaţiilor receptate de eul scriitorului. Pe plan literar, poezia verlainiană capătă în această perioadă un caracter didactic, care nu a putut evita flecăreala banală. Renunţarea scriitorului la nota sa personală, cufundarea sa într-un eu anonim, nu a avut astfel consecinţe pozitive asupra artei sale. Pentru un poet muzical ca Verlaine, metoda adoptată de J.-P. Richard pare adecvată structurii creaţiei acestuia, deşi investigaţia unilaterală nu poate să ducă decît tot la concluzii parţiale.

Preocupat de cercetarea de ansamblu a operelor unui scriitor care, supuse unui proces de *tematizare*, duc la stabilirea unor traiecte definitorii ale actului de creaţie, J.-P. Richard realizează, odată cu *Universul imaginar al lui Mallarmé*, cea mai amplă monografie destinată de el creaţiei unui poet. Poate şi din cauza caracterului său de teză de doctorat, cartea despre Mallarmé reprezintă opera cu caracterul eclectic cel mai evident dintre toate studiile lui J.-P. Richard. Justificată, dorinţa criticului de a realiza o complexă cercetare cu caracter diacronic, se interferează cu necesitatea de a delimita anumite secţiuni orizontale ale operei, determinate de necesitatea de a scoate în relief atît metamorfozele conştiinţei poetului, cît şi evoluţia artei sale. De aceea, unele secţiuni cum sînt cele despre *Epoca serafică*, *De la cădere la decrepit : invazia vidului* sau *Reveriile amoroase* reprezintă etapele unei deveniri, destinate să sugereze modurile specifice de conexiune a conştiinţei lui Mallarmé cu lucrurile. J.-P. Richard demonstrează pe această cale „curba generală a traiectului mallarméean", marcată de momentul iniţial al bucuriei comunicării cu întregul univers. După aceasta, criticul reconstituie *momentul adult*, de *criză*, cînd se produce ruperea contactului cu existenţa şi poetul se cufundă în solitudine, trăind într-un

fel de exil existenţial. Repliat de sub azurul ceresc, eul poetului se scufundă în noapte, acceptă trăirea fictivă a morţii, cunoaşterea nefiinţei pentru a ajunge la o profundă detaşare de sine. În această perioadă, lirica lui Mallarmé se constituie ca o voce autonomă faţă de emiţătorul ei, tăcerea, pauzele, cuvintele atomizate într-o infinitate de sensuri realizînd imaginea poeziei pure din care transpare o conştiinţă dornică să trăiască.

Refăcînd astfel dialectica traiectului poeziei mallarméene, J.-P. Richard demonstrează că opera acestuia nu reprezintă nici dorinţa de evadare în alte lumi, nici refugiul în profunzimi absconse. *Vocaţia nocturnă* a poetului trădează *adoraţia luminii*, iar angoasele vieţii albe, neutrale lasă să se întrevadă năzuinţa de regăsire a incandescenţei mişcării umane, eliberată de orice tutelă misterioasă.

În pofida caracterului său neunitar, cartea lui J.-P. Richard despre Mallarmé reprezintă pînă în momentul de faţă opera sa cea mai edificatoare asupra virtuţilor sale de critic literar, cît şi asupra metodei sale care se constituie dintr-o alianţă de principii de provenienţă foarte diferită. Consideraţiile autorului despre rolul privirii în relaţia dintre conştiinţă şi obiecte, ca şi despre timpul mallarméean, poartă amprenta sugestiilor desprinse din studiile lui Georges Poulet. Fenomenologia apei, a focului, a nopţii şi a luminii trimite spre poezia elementelor, realizată de Bachelard. Toate aceste sugestii se contopesc însă într-o sinteză ingenioasă, J.-P. Richard rămînînd prin excelenţă un analist al textului literar la nivelul semnificaţiilor lui implicite.

Ajunsă în faza unei totale organizări, metodologia actului critic realizată de J.-P. Richard îşi găseşte o aplicare relativ uniformă şi în eseurile sale de mai tîrziu, strînse în volumul *Unsprezece studii despre poezia modernă*. Analizînd operele lui Pierre Reverdy, Saint-John Perse, René Char, Paul Eluard, Francis Ponge etc., criticul francez caută să descifreze cum se produce în versurile fiecăruia dintre aceşti poeţi contactul dintre „elementele primitive, furnizate de senzaţie sau reverie", şi perspectiva globală asupra existenţei. Relaţia aceasta dintre conştiinţa goală şi lucrurile văzute de la o *distanţă* mai mare sau mai mică, scoate în relief o anumită

problematică specifică a *prezenței*, de care cititorul ia act printr-o rețea specifică de imagini. Pe această cale, *orizontalitatea semnificantă* a operei poetice este traversată de o *verticalitate metaforică*, bazată pe un sistem original de selecție a poeților, apt să pună în lumină *izomorfismul* creației lor literare.

Deconcertantă la prima vedere, rețeaua de imagini capătă coerență prin actul integrator al criticului ce ajunge astfel să descifreze o viziune specifică asupra existenței. Deosebit de elocvent pentru maniera de interpretare a rețelei de imagini, care nu are nimic comun cu același concept întîlnit la Ch. Mauron, ni se pare eseul despre *Paul Eluard*. Eul individual și social al poetului francez este descifrat de J.-P. Richard prin imaginea-ecran „face à face", căreia îi acordă o funcție fundamentală în definirea viziunii poetului despre lume. Paul Eluard apare astfel ca o ilustrare a spiritului umanist. El abordează viața în operă ca o existență pereche. În momentul în care partenerul dispare, lumea din universul său literar pare să se descompună, să se stingă. Proiectată asupra funcțiilor umane din mediul ambiant, privirea poetului luminează lumea pentru a reveni la emițătorul ei încărcată de noi sensuri. Întunecată sau opacizată total din cauza unor drame istorice, sau individuale, privirea poetului se comportă la fel și față de lucrurile pe care le traversează, dîndu-le transparență.

Fenomenologia privirii constituie astfel criteriul fundamental prin care J.-P. Richard reface viziunea despre lume a celor unsprezece poeți moderni, relevînd în fiecare caz altă rețea definitorie de imagini. Spirit erudit, receptiv față de cele mai ingenioase idei vehiculate de noua critică, J.-P. Richard depășește cu ușurință ezitările de început, ajungînd printr-o severă conjugare de principii la realizarea unei complexe analize interne a operei literare, proiectată pe devenirea dialectică a personalității scriitorului.

Parțial, prin însești intențiile sale programatice, sistemul critic adoptat de J.-P. Richard îi permite acestuia o notabilă fidelitate față de text, interpretarea deviată, lectura oblică a operei literare rămînînd evidentă doar în unele cazuri izolate.

Jean Starobinski

Există o tentativă foarte frecventă a criticului modern de a explica specificitatea traiectului metodologic, reprezentat de contactul său cu opera literară şi de a justifica opţiunea pentru un anumit mod de abordare a acesteia, prin comparaţie cu *demersul* conştiinţei spre alte obiecte.

De aceea, dacă multă vreme s-a putut înregistra străduinţa constantă cu care era analizat *procesul de creaţie*, ca un mod de anticipare şi totodată ca un *traiect* ce duce spre opera literară finită, astăzi putem observa o anumită deplasare a atenţiei spre fenomenologia actului critic, conceput şi el ca un traiect stabilizat, ce permite statornicirea unui anume tip de relaţie cu opera literară.

Beneficiind de unele concluzii desprinse din fenomenologia bachelardiană şi sartriană, ca şi de sugestiile furnizate de psihanaliză, unii exponenţi ai neocriticii contemporane ca Georges Poulet, J.-P. Richard, Jean Starobinski pun în lumină relaţiile variate ce se pot stabili între conştiinţa criticului şi obiectul acesteia, reprezentat de opera literară.

Concepută ca o planetă cu legile sale proprii, creaţia literară prin statutul ei caracteristic îi oferă receptorului mai multe căi de acces. În funcţie de opţiunea criticului pentru una dintre aceste căi de acces se defineşte şi specificitatea metodei sale. Anterior operei, deoarece este constituită în momentul în care aceasta este abordată, ea este în acelaşi timp o derivaţie a acesteia prin faptul că s-a cristalizat printr-un proces de adecvare la obiectul criticat.

Sistemul critic pe care l-a construit Jean Starobinski este elocvent în acest sens. Descinzînd din Bachelard şi Sartre, Poulet şi Freud, autorul culegerii de eseuri intitulată sugestiv *L'OEil vivant* (1961) concepe fenomenologia actului critic prin fundamentarea sa pe *privire*. Aşadar, dacă pentru Poulet conştiinţa criticului este aceea care intră în contact cu opera literară, învestită cu o *conştiinţă în stare latentă*, pentru Jean Starobinski relaţia dintre conştiinţă şi obiecte este mediată de actul privirii. Ca şi Georges Poulet, autorul *Relaţiei critice* (1970) încearcă să fundamenteze actul critic, ca modalitate de cunoaştere a operei literare, pe unele principii

de teorie a cunoașterii. Rezonanța lor sartriană este evidentă. În contactul său cu lucrurile din mediul ambiant, ființa umană înregistrează prin *privire* în primul rînd suprafața acestora, zona exterioară care reprezintă partea cea mai cunoscută. Pornită din *interior*, solicitată de lumea *exterioară*, *privirea* se izbește astfel de un anumit strat care opacizează lucrurile, le acoperă de mister, ca și legendarul voal al Popeei, care i-a sugerat autorului titlul eseului *Le Voile de Popée*. Dar cunoașterea, mediată de privire, este fascinată de zona ascunsă a lucrurilor, de partea lor invizibilă, pe care eul ființei umane își propune să o facă *transparentă*. Conceptul de privire capătă astfel o semnificație mult mai largă : „Căci eu numesc aici privire nu atît facultatea de a culege imagini, cît aceea de a stabili o relație" [1].

Stimulată de intenția de traversare a aparențelor, *privirea* le interoghează, caută să străbată *obstacolul* care le opacizează și să le dea transparența firească, menită să ducă la învestirea lucrurilor cu anumite semnificații reale și profunde.

Elementele acestea de fenomenologie a actului de cunoaștere rămîn valabile și pentru definirea traiectului actului critic. În fața privirii criticului, opera literară se constituie și ea ca un obiect opac care opune o rezistență evidentă în fața tentativei acestuia de a-i da *transparența* necesară înțelegerii ei complexe. Ca orice eu cunoscător, criticul se străduiește să înlăture vălul înșelător, aparențele care înconjoară creația literară. Privirea exigentă, interogatoare a criticului realizează un complicat demers din etapă în etapă pentru a descoperi în cele din urmă acea *prezență* ascunsă, destinată să ducă la stabilirea unei relații adecvate între critic și obiectul literar investigat, adus în starea de transparență. În acest mod : „Privirea constituie legătura vie dintre persoană și lume, dintre eu și ceilalți. Fiecare aruncătură de ochi spre scriitor pune sub semnul întrebării statutul realității (și al realismului literar), precum și acela al comunicării (și al comunității umane)." [2]

[1] J. Starobinski, *L'OEil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.
[2] *Op. cit.*, p. 17.

De fapt, criticul reface în mare măsură acelaşi proces de investigare a realităţii realizat de scriitor. Scriitorul străbate şi el aceeaşi cursă de obstacole, iar privirea acestuia traversează o anumită lume a aparenţelor pentru a izbuti să cunoască în cele din urmă semnificaţiile ascunse ale lucrurilor. Sensibil în faţa fascinaţiei textului, criticul nu are dreptul să se oprească în această etapă a cursei sale de descifrare a unor semnificaţii. Exigenţele privirii îl duc spre căutarea sensurilor literare ale operei, spre descifrarea *sensului secund*, capabil să realizeze trecerea de la intenţia cuvintelor la cunoaşterea semnificaţiei ascunse.

Relaţia criticului cu opera literară pune în lumină două posibilităţi cu consecinţe absolut diferite. Cînd traiectul actului critic se opreşte la etapa identificării cu textul care exercită asupra receptorului o mare putere de seducţie, critica de acest gen poate duce doar la o pastişă a operei sau la o parafrazare a acesteia.

În acest fel, constatăm că Jean Starobinski nu acceptă critica de identificare, preconizată de Georges Poulet, considerînd-o în mod indirect o întreprindere lipsită de justificare. Trebuie să precizăm însă că autorul *Relaţiei critice* nu anulează momentul de *identificare*, dar îl concepe doar ca o etapă a traiectului critic. Actul de intimitate cu opera permite comprehensiunea ei parţială ; în schimb, *distanţarea* de aceasta creează climatul autentic al înţelegerii sale integrale.

Fără să fie adeptul criticii totale pe care o consideră doar un deziderat utopic, Jean Starobinski subliniază necesitatea unei lecturi complexe, corelative a textului literar. Numai genul acesta de lectură poate lumina contextul social-istoric al operei, implicaţiile ei inconştiente, finalitatea actului de creaţie. Trimiterile acestea multilaterale ale traiectului critic nu reprezintă totuşi critica totală, ci o conexiune specifică determinată de *le regard surplombant*. Privirea aceasta unificatoare, integratoare prin relaţionarea faptului *prezent* cu cel *absent*, constituie traiectul ideal al actului critic preconizat de Jean Starobinski. Specificitatea acestui traiect rezultă în acelaşi timp dintr-o anumită fuziune a factorilor subiectivi şi obiectivi însumaţi în actul de receptare a operei literare. Actul lecturii este astfel conceput de Jean Starobinski

în trei timpi specifici, reprezentați de *simpatia spontană, studiul obiectiv* și *reflecția liberă* asupra operei literare. Distanța aceasta de la *lectura naivă*, orientată doar de legea internă a operei, pînă la *reflecția autonomă*, reprezintă procesul integral al *traiectului criticii*. Lectura care permite descoperirea *legii interne* a operei este corelată cu studiul obiectiv al acesteia. Opera ajunge să fie astfel cunoscută pe baza unor indici informaționali interni și externi. Emoția criticului în fața acesteia, stadiul de *coincidență* cu textul nu înlătură explicarea lui prin anumiți indici obiectivi ai discursului literar. Faptul acesta presupune studiul filologic și istoric al scriiturii, precum și analiza mecanismului său intern.

Privită din afară, analizată prin structura ei imanentă, opera literară se definește ca un univers specific, cu legile sale proprii, care are însă o anumită *anterioritate*, precum și o *prelungire* dincolo de ea. Concepută ca o lume integrată într-o altă lume mai mare, opera literară este situată într-un asemenea traiect al *privirii critice*, încît comprehensiunea ei autentică se produce în punctul de întîlnire a indicilor *intrinseci* cu cei *extrinseci*. Dar demersul acesta al criticului trebuie să țină seama de faptul că autorul operei poate să se nege, să se transforme sau să se depășească prin actul de creație. De aceea, coerența internă a operei literare nu trebuie privită ca un semn al coincidenței sale cu realitatea exterioară pe care o reprezintă. Între creator, operă și realitate apare un anumit unghi de refracție, o *stare diferențială* care are mobiluri foarte variate.

Prezența *structurii structurate* (creația literară) și a *subiectului structurant* (criticul) reprezintă indicii care justifică nu numai dimensiunea existențială a acesteia, ci și implicațiile sale psihologice, sociologice, istorice etc.

De aceea, plecînd ca și Sartre sau ca și unii critici din secolul al XIX-lea, de la ideea că autorul are o anumită intenționalitate, Jean Starobinski ajunge la concluzia că este de datoria criticului să se întrebe *cine vorbește* prin operă și *cui i se vorbește*. Pe această cale, criticul francez demonstrează că există un traiect intențional al operei implicat în spațiul textual. Prezența acestora nu justifică, după opinia sa, menținerea vechii dihotomii dintre formă și conținut. Gîndirea

modernă a demonstrat că, de fapt, acestea nu sînt separabile ; de aceea, autorul acceptă ideea de *monism al scriiturii*, cu toate implicaţiile metodologice care rezultă de aici. Pe această cale sînt exprimate şi unele rezerve faţă de metodele structuraliste de analiză a textului. Studiul mecanismului intern al operei are în mare măsură un caracter tehnic. Atunci cînd este aplicat numai asupra *formei*, el nu permite realizarea unei emoţii estetice profunde, a acelui *Erlebnis* care ne introduce în intimitatea operei, dar ne îngăduie să ne separăm de aceasta.

Ca orice fenomen tehnic, studiul de acest gen este repetabil. El poate fi preluat şi de altcineva, ducînd la o adevărată *depersonalizare* a criticului. De aceea, beneficiind de toţi indicii informaţionali pe care îi presupune o anumită creaţie literară, criticul ajunge la interpretarea ei personală numai prin actul de reflecţie, instalat în spaţiul de recul faţă de operă. Aici se cristalizează, printr-un act de *separare* de text, discursul original, creator al criticului.

Aplicat asupra operei literare, fiecare studiu de acest gen se constituie ca o *istorie a unei priviri*. Privirea aceasta îi aparţine, de obicei, eroului central al operei, lumii care reprezintă contextul de existenţă al acestuia sau al scriitorului metamorfozat în personaj al ficţiunilor sale literare. Tematizarea operei, realizată de Jean Starobinski, se produce astfel prin decelarea unei priviri semnificative, menită să exprime relaţia fundamentală dintre erou şi mediul ambiant. În teatrul cornelian, de pildă, criticul francez descifrează o adevărată *mitologie a prezenţei*. Fiinţa umană din tragediile cunoscutului dramaturg „se exprimă prin apariţia sa". Aparenţa acesteia este de natură să releve o esenţă adevărată, prezenţa demonstrativă avînd rostul să pună în evidenţă măreţia personajului şi totodată privirea admirativă pe care aceasta o suscită. Jean Starobinski ajunge astfel la concluzia că *evenimentul* cornelian se defineşte prin privirea *admirativă* şi cea *orbită* de grandoarea atitudinii personajelor. Dacă la Corneille *privirea* trece dincolo de tragic, la Racine aceasta trădează insatisfacţia şi resentimentul. În felul acesta, tragedia raciniană îi permite criticului francez să afirme că ceea ce lasă să vadă se completează prin ceea ce se *întrevede* şi apoi

prin ceea ce, prin evoluţia evenimentelor, se poate *presimţi*. Dar deosebirea fundamentală dintre tragediile lui Corneille şi Racine se configurează prin urmările pe care le are privirea personajelor celor doi scriitori. Dacă lumina orbitoare în care apar eroii cornelieni provoacă *admiraţia*, eroii racinieni, învăluiţi în lumină şi umbră, au sentimentul, atunci cînd ies în evidenţă, că se acoperă de ruşine. De aceea, proiectate pe ample imagini vizuale, reprezentate de *lumină-umbră, zi-noapte*, personajele raciniene se repliază în întuneric, lumina fie ea şi a flăcării unor torţe în noapte, avînd rolul de a dezvălui anumite drame ascunse. Privirea raciniană, proiectată asupra eroilor săi, se caracterizează astfel, după opinia criticului genevez, prin aviditate nefericită. Caracterul ei posesiv este provocator de nenorociri.

Tematizarea teatrului cornelian şi racinian prin reducţia la *privire* este într-adevăr de natură să proiecteze o lumină nouă asupra operelor celor doi dramaturgi. Sensurile cu care aceasta este investită demonstrează accepţiunea sartriană a conceptului de privire. Faptul acesta este de natură să sporească coloratura existenţialistă a interpretării pe care Jean Starobinski o dă dramaturgiei celor doi scriitori.

Dar neajunsurile fundamentale ale principiilor teoretice aplicate de Jean Starobinski la teatrul lui Corneille şi Racine rezultă din caracterul lor arbitrar. Dacă J.-P. Weber, de pildă, optează pentru o anumită temă decelată în scrierile lui Mallarmé sau Valéry, aceasta rezultă fie din anumite jurnale intime, fie din atestarea conferită de prezenţa ei dominantă în operele literare. Prezenţa aceasta este demonstrată riguros prin studiul circulaţiei anumitor modulaţii verbale. Jean Starobinski nu face însă apel la nici un fel de cercetări statistice a frecvenţei unor termeni. El se mulţumeşte să afirme prezenţa dominantă a unei teme pe care o ilustrează prin cîteva exemple bine alese, dar insuficiente pentru a anula suspiciunea de opţiune arbitrară.

Procedînd la fel, orice alt critic ar putea face o demonstraţie opusă, pornind de la opţiuni la fel de subiective pentru o altă temă. De aceea se poate spune că Starobinski nu respectă principiul emis de el în definirea metodologiei sale, referitor la *nedevierea* de la text.

Mult mai elocvent în demonstrarea virtuţilor sale de critic, capabil să conjuge diferite metode în realizarea unei anumite demonstraţii, ni se pare eseul *Stendhal ca pseudonim*. Trebuie să precizăm însă că în acest caz nu ne găsim în faţa unui procedeu de *tematizare* a operei unui scriitor, ci a biografiei sale din care iradiază doar unele explicaţii ce duc spre sensurile romanului. Personalitatea lui Stendhal este aşadar cercetată ca un fenomen de anterioritate a creaţiei sale.

Primul motiv de interogare asupra fizionomiei spirituale a scriitorului francez este determinat de opţiunea acestuia pentru un pseudonim. Reprezentînd o *mască*, o anumită tentativă de disimulare, opţiunea prozatorului pentru un alt nume poate sugera gestul unui om care se ascunde de *privirile* altor oameni de care se ruşinează sau se teme. Rînd pe rînd, criticul examinează diverse ipoteze, oferă explicaţii, caută motivaţii, încît cercetarea traiectului unei atitudini şi a mobilurilor acesteia se transformă într-un amplu proces de luminare a personalităţii unui mare scriitor.

Argumentele lui Jean Starobinski sînt desprinse în acest caz atît din arsenalul filozofiei existenţialiste, cît şi din psihanaliză şi sociologie. Un nume, precizează el, reprezintă zona de confluenţă dintre existenţa *„pentru sine"* şi existenţa *„pentru ceilalţi"*. Moştenit, el conferă în mod fatal o identitate cu cineva, impusă de o persoană anterioară. Spre deosebire de acesta, pseudonimul reprezintă un act de ruptură, denunţarea unui pact impus şi opţiunea pentru o anumită *pluralitate* a eului.

În cazul lui Stendhal, renunţarea la identitatea patronimică are la bază motive de ordin politic şi social, precum şi unele cauze de ordin psihologic. Desprinderea de un tată în care nu se recunoaşte, ruptura socială de lumea din care făcea parte şi integrarea în rîndurile aristocraţiei printr-un artificiu, reprezintă doar cîteva din mobilurile opţiunii scriitorului francez pentru pseudonimul Stendhal. Dar alături de aceste cauze cunoscute care ţin de domeniul evidenţei, Jean Starobinski caută să detecteze şi altele, care pun în lumină complexele ce răzbăteau din adîncurile inconştientului marelui prozator. Urît, firav, impulsionat mereu de elanuri ero-

tice, caracterizat printr-o mare mobilitate spirituală, scriitorul francez era un tip proteic, ce dorea să fie mereu altul. În acest caz, argumentele sînt desprinse din scrierile autobiografice, considerate ca niște documente menite să explice biografia scriitorului. Or, atît în *Souvenirs d'égotisme*, cît și în *Jurnal*, apare plăcerea scriitorului de a se masca, de a se ascunde privirii, viața în general fiind privită de el ca un imens *bal mascat*. Stendhal devine el însuși prin această sustragere din fața privirii lumii.

Realizînd astfel portretul psihologic al unui scriitor care acceptă *existența mascată* pentru a deveni el însuși, Jean Starobinski dezvăluie de fapt resursele ironiei și ale satirei unui prozator care nu a putut pactiza cu societatea din jurul său, judecînd-o cu o mare severitate dindărătul măștii pe care a adoptat-o.

Construit printr-o adiționare de principii de proveniență foarte diversă, eseul lui Jean Starobinski despre Stendhal ni se pare una dintre cele mai strălucite explicații contemporane a unei biografii, concepută ca un *traseu* existențial.

După ce Jean Starobinski a examinat raportul dintre *masca* și *existența intimă* a unui scriitor (Stendhal), demersul său critic s-a îndrumat spre *epoca luminilor*, căreia i-a dedicat o ingenioasă operă de sinteză, intitulată sugestiv *Invenția libertății* (1964).

Întrebat care au fost motivele ce l-au determinat să consacre două cărți acestei epoci în care se stabilizează temeliile Europei moderne, criticul genevez a dat un răspuns previzibil, dar semnificativ. Secolul al XVIII-lea, precizează Jean Starobinski, se caracterizează printr-un raționalism optimist, prin apariția conștiinței istorice și preocuparea pentru elaborarea unor principii fundamentale. Dar privirea criticului dornic să distingă, în cadrul unei epoci atît de încărcate de contradicții, raportul dintre *aparență* și *esență*, trece peste imaginea de suprafață a acestei lumi în plină transformare, pentru a surprinde modul de interferență dintre *claritate* și *obscuritate*, plăcerea *jocului cu măști*, năzuința secretă spre *metamorfoză*, confruntarea dintre *rațiunea optimistă* și *melancolie*.

Invenţia libertăţii reprezintă, de fapt, un nou mod de abordare a epocii luminilor, care îi permite autorului să formuleze unele puncte de vedere noi asupra acestei epoci, minate şi pe plan cultural de cele mai variate contradicţii.

Cercetările actuale despre epoca luminilor evoluează în două direcţii. În vreme ce Seymour O. Simches caută elementele anticipatoare ale unei epoci (*Romantismul şi gustul estetic în secolul al XVIII-lea* — 1964), iar Nedd Willand relevă un aspect care distonează cu raţionalismul echilibrat din acea vreme (*Geniul şi nebunia în secolul al XVIII-lea* — 1963), alţi cercetători ca Robert Mauzi (*Ideea de fericire în secolul al XVIII-lea*) şi Jacques Roger (*Ştiinţele vieţii în gîndirea franceză din secolul al XVIII-lea* — 1971) caută elementele care definesc fundamentele teoretice ale filozofiei din secolul luminilor.

Cartea lui Jean Starobinski, *Invenţia libertăţii*, nu seamănă cu nici una dintre toate acestea. Spre deosebire de unii cercetători amintiţi, care supradimensionează aspectele anticipatoare ale romantismului, criticul elveţian stăruie asupra apropierilor dintre secolul clasic şi cel iluminist, examinate din unghiul de vedere al unei filozofii cotidiene, transpusă în viaţa practică.

Pentru Jean Starobinski, epoca luminilor reprezintă un spaţiu trăit, o *geografie spirituală* a unei lumi eteroclite, care caută să-şi organizeze idealurile în mod palpabil, pe cele mai diverse planuri ale existenţei.

Tematizarea epocii luminilor vizează atît filozofia, literatura şi artele plastice, cît şi tipul de civilizaţie în care se înscrie prezenţa umană. Aplicat astfel cu consecvenţă, criteriul tematic îi permite autorului să releve cinci idei fundamentale, reprezentate de *Spaţiul uman din secolul al XVIII-lea, Filozofia şi mitologia plăcerii, Neliniştea şi sărbătoarea, Imitaţia naturii* şi *Nostalgiile şi utopiile*, în funcţie de care sînt definite feţele multiple ale acestei epoci.

Tentativa de a desprinde secolul luminilor de legenda sa îi permite lui Jean Starobinski să observe de ce pentru burghezia epocii revoluţia era breşa prin care pătrundea răul în lume. În vreme ce gînditorii oficiali deplîngeau corupţia mo-

rală, libertinismul reprezenta, după părerea sa, calea de opoziție față de monarhii cu putere nelimitată.

În acest secol al *experiențelor libertății, al fastului și al luxului, al barocului și al invenției marilor piețe* ce reprezentau o imensă risipă de spațiu, într-o aglomerare urbană cu străzi foarte înguste, Jean Starobinski descoperă domnia măștilor, refugiul în idila imposibilă, decorul olimpian al plafoanelor cu zeități, gustul pentru roci, seducția goticului și deschiderea spre universul puțin cunoscut al pasiunilor și a naturii, adeseori mistificatoare.

Dacă cei mai mulți cercetători situează epoca luminilor sub zodia filozofiei, Jean Starobinski caută cu precădere semnele ei caracteristice în artele plastice, care reprezintă genul cel mai conservativ de creație, din acea vreme.

Încercînd astfel să realizeze imaginea exactă a relației dintre existență și aparență, dintre realitate și legendă, Jean Starobinski cade însă pradă propriei sale mistificări, rezultată din situarea artificială a unor arte într-o ierarhie care nu corespunde cu axiologia veacului raționalist.

Din această cauză, *Invenția libertății* oferă o imagine conservatoare, uneori de-a dreptul vetustă, despre un secol revoluționar, acreditată însă de o metodă modernă.

Opera care se constituie însă ca un nucleu teoretic fundamental în ansamblul activității lui Jean Starobinski este *Relația critică* (1970). Concepută ca o continuare la volumul *L'OEil vivant*, culegerea aceasta de studii este de natură să pună cu mai multă putere în lumină componentele multiple ale formației sale științifice și filozofice.

Nu se poate trece astfel cu vederea faptul că Jean Starobinski are o largă informare în domeniul literaturii și al artelor plastice, dublată de aceea de medic psihiatru. Este puțin cunoscut faptul că interpretul lui Corneille, Racine și Stendhal este unul și același cu autorul unei opere care se cheamă *Istoria tratamentului melancoliei de la origini pînă la 1900.*

Într-un interviu al său, intitulat sugestiv *Masca și melancolia,* criticul genevez mărturisea că practicarea medicinii nu a reprezentat pentru el doar o obligație determinată de anumite nevoi practice. Ea a rezultat mai ales dintr-o necesi-

tate interioară de autoverificare pe planul ştiinţelor pozitive, deoarece discursul literar, cu tot ceea ce ţine de limbaj, i se pare autorului elastic şi fără sfîrşit. În acelaşi interviu, Jean Starobinski reia o idee mai veche, formulată pentru prima dată în *La Suisse contemporaine* (1946), unde, referindu-se la comportamentul uman, scotea în evidenţă două tendinţe fundamentale, marcate de nevoia de *mască* şi dorinţa de a *demasca.*

Corelată cu o altă întrebare, privitoare la relaţia dintre viaţa interioară şi exterioară a fiinţei umane, interogaţia criticului vizează în cele din urmă faptul dacă realitatea trebuie explorată ca suprafaţă sau ca adîncime. Transferînd preocuparea aceasta pe un alt plan, autorul se întreabă de asemenea dacă cercetarea literară trebuie să privească artificiul artistic ca un fenomen de creaţie în sine sau dacă nu cumva se impune să investigheze ce este îndărătul acesteia. Pe această cale, autorul ajunge la convingerea că „critica trebuie să fie în acelaşi timp o filozofie a literaturii şi a operei, ceea ce face ca criticul să se înţeleagă mai bine şi pe sine însuşi" [1].

Preocupările pe care le-a avut doctorul Jean Starobinski în domeniul psihanalizei medicale, ca şi năzuinţa sa de a se afirma ca un autentic filozof al literaturii, rezultă din studiile ce reprezintă coloana axială a *Relaţiei critice.*

Tributar în primul rînd ideilor puse în circulaţie de Freud şi Bachelard, familiarizat cu concluziile cele mai recente ale psihologiei actului de creaţie, Jean Starobinski examinează în mod istoric evoluţia conceptului de imaginaţie pornind de la felul în care a fost definit raportul dintre percepţie şi realitate.

Criticul genevez acceptă premisa că imaginaţia literară este inseparabilă de activitatea generală a conştiinţei. Integrată în procesul de percepţie, asociată cu memoria, stimulată de cele mai diverse reacţii afective, imaginaţia literară nu este concepută de autor doar ca o facultate de evocare a realităţii, ci şi ca o forţă de distanţare de aceasta, aptă să proiecteze o nouă lume ce nu coincide cu fluxul evenimen-

[1] Fr. Bondy, *Gespräche mit...*, Wien, Europa-Verlag, 1972, p. 132.

ţial imediat. Dar ca şi Jean Paul Sartre, autorul *Relaţiei critice* nu priveşte conştiinţa imaginantă o omului de litere doar ca o funcţie de irealizare totală a mediului ambiant. Dimpotrivă, el precizează că „imaginaţia cea mai delirantă păstrează întotdeauna o *realitate* proprie care este chiar aceea din care se desprind toate activităţile psihice" [1].

Distanţîndu-se de punctul de vedere exprimat de Roger Caillois, la care se observă tendinţa de echivalare a imaginaţiei cu visul, Jean Starobinski rămîne mai aproape de spiritul doctrinelor tradiţionale care situează actul imaginar între raţiune şi sensibilitate.

Formaţia scientistă a lui Jean Starobinski l-a determinat să încerce o permanentă acreditare a aserţiunilor sale prin referinţe cu caracter istorist. Pentru a demonstra, de pildă, cum este privită imaginaţia astăzi, autorul realizează un edificator excurs istoric, care însumează punctele de vedere exprimate de Platon, Aristotel, Plotin, Dante, Paracelsius, Mesmer etc. În cele din urmă, criticul genevez ajunge la examinarea opiniilor formulate de exponenţii şcolilor de psihanaliză. Freud, Jung şi Bachelard sînt autorităţile cele mai frecvent invocate. În felul acesta, ipoteza freudiană despre actul imaginar, ca *aventură a dorinţei*, se interferează atît cu teoria arhetipală, exprimată de Jung, cît şi cu concepţia lui Bachelard despre conştiinţa imaginantă, privită ca o funcţie a irealului.

Eseul despre *Imperiul imaginarului* nu depăşeşte însă limitele unei incursiuni istoriste cu caracter eclectic. Preocupat de funcţiile imaginarului la modul general, Jean Starobinski nu încearcă însă să transfere aceste discuţii pe planul creaţiei literare. Din acest punct de vedere, eseul său este mult mai sărac în sugestii decît cărţile scrise de J.-P. Sartre pe aceeaşi temă.

Cantonat în datele cele mai generale ale psihanalizei, Jean Starobinski oferă în felul acesta doar o sinteză parţială de opinii pe marginea actului imaginar. Celelalte două eseuri ale sale din acelaşi ciclu, *Despre istoria fluidelor imaginare*

[1] J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 174—175.

şi *Maladia ca o calamitate a imaginaţiei* sînt şi mai puternic ancorate în sfera psihanalizei medicale, ultimul studiu menţionat fiind, de fapt, dedicat unor probleme de medicină psihosomatică. Dealtfel, *maladia* ca o calamitate a imaginaţiei pare să fie o continuare a preocupărilor medicului genevez, derivate din opera sa cu caracter medical despre *Istoria melancoliei...* Eseul acesta prezintă totuşi o notabilă importanţă pentru înţelegerea metodologiei critice a autorului, deoarece el scoate în evidenţă modul în care autorul concepe relaţia dintre *viaţa fiziologică* şi *viaţa spirituală*. În spiritul cercetărilor psihosomatice actuale, Jean Starobinski defineşte medicina psihosomatică ca o ştiinţă „care are drept scop vindecarea corpului prin intermediul psihicului". Şi în acest caz, criticul genevez avansează prudent spre actualitate, după ce trece în revistă diversele opinii exprimate pe parcursul timpului, privitoare la raportul dintre zonele fiziologice şi psihologice ale fiinţei umane. De la funcţia medicinii magice care considera *maladiile pasionale* ca un demon strecurat în om, fiziologia pozitivistă care nu găsise un statut specific al acestor boli, pînă la psihanaliză, care le conferă un caracter obiectiv şi un tratament specific, Jean Starobinski examinează toate modurile de comportament ale ştiinţei faţă de maladiile psihice.

Concluziile care se degajă din acest excurs istorist depăşesc limitele ştiinţelor pozitive, ancorînd în domeniul sociologiei şi al psihologiei sociale. Comportîndu-se ca un veritabil adept al psihanalizei împinse pînă la ultimele sale consecinţe care frizează absurdul, Jean Starobinski se întreabă dacă nu cumva dereglările psihice, rezultate din anumite interdicţii pe care omul le acceptă, reprezintă, în ultimă instanţă un *„aranjament"* între individ şi mediul ambiant. Întrebarea ni se pare cel mai puţin stranie, iar orice răspuns tranşant este hazardat. Dar trecînd peste caracterul lor de cercetări care duc spre o anumită specialitate paraliterară sau critică, studiile de acest gen scot în evidenţă preocupările multilaterale ale unui autor care nu se mulţumeşte să investigheze doar opera literară, ci şi mecanismul vieţii interioare, factorii care luminează corelaţia dintre masca şi eul autentic al

omului. Cel mai edificator studiu pe acest plan este *Imaginația proiectivă.*

Încercînd, în spiritul lui Merleau-Ponty, să statueze actul de cunoaștere pe o temelie cît mai fermă, autorul pleacă de la premisa : „Personalitatea noastră se definește prin stilul percepțiilor sale, ca și prin acela al gesturilor și acțiunilor"[1].

Obsedat de distincția dintre *eu* și *mască*, Jean Starobinski examinează cunoscutul test al lui Rorschach, menit să releve modul în care se proiectează eul nostru perceptiv asupra realității. Concluzia sa finală este prudentă și acceptabilă. „Noțiunea de *proiecție* trebuie examinată într-un dublu sens. Imaginea pe care eu o văd în acea pată este eul meu, așa cum se proiectează în afară. Dar este în același timp exteriorul care se proiectează în mine. În felul acesta se poate spune că forțele de identificare și cele de alienare intră în joc simultan." [2]

Preludiile lui Jean Starobinski despre *Imperiul imaginarului* pregătesc, de fapt, un amplu studiu despre *Psihanaliză și literatură.* Formularea sa generală este însă înșelătoare, deoarece criticul genevez stăruie cu precădere asupra ideilor lui Freud, referințele la alți exponenți ai școlilor psihanalitice ca Marthe Robert, Dominique Fernandez, Janine Chasseguet-Smirgel, Lacan etc. lipsind cu desăvîrșire.

Totuși, autorul *Relației critice* se comportă și în acest caz ca un istoric riguros, care nu face abstracție de contextul în care se cristalizează anumite idei. El precizează, de pildă, că în 1907, cînd Freud dădea publicității studiul său despre *Delir și vise în Gradiva de Jensen,* principiile generale ale psihanalizei nu erau încă elaborate în totalitatea lor. Cu toate acestea, Freud se străduia încă de pe atunci să facă din psihanaliză o metodă generală de explicare a diferitelor fenomene, printre care și cele de ordin literar. În felul acesta, anumite concepte, cum sînt acelea de vis, isterie, refulare, libido sexual etc. devin cuvintele cheie ale unei doctrine cu evidente tendințe de expansiune. Psihanaliza se extinde astfel printr-o permanentă achiziție de informații din alte domenii. Bene-

[1] *Op. cit.*, p. 238.
[2] *Op. cit.*, p. 252.

ficiind de anumite informaţii din sfera sociologiei şi a antropologiei, Freud nu ezită să formuleze unele consideraţii despre criza civilizaţiei moderne sau despre cauzele care duc la evoluţia societăţii.

Semnificaţia de ansamblu a psihanalizei este subliniată de autor prin referinţe cu caracter analogic. În felul acesta, psihanaliza este apreciată la fel ca şi „sistemele cele mai revoluţionare care, „privite de aproape, nu fac adeseori decît să reorganizeze într-o manieră îndrăzneaţă elemente existente, risipite în mai multe domenii ale culturii" [1]. Întîlnită la Leibniz şi la jansenişti, prezentă în operele lui Schopenhauer, Nietzsche şi Hartmann, evidentă în preocupările scriitorilor romantici, ideea de inconştient reţine de la început interesul lui Freud în scopul unei analize de factură raţionalistă.

Jean Starobinski subliniază în felul acesta elementele furnizate şcolii freudiene de darwinism şi psihologia genetică, de antropologie şi sociologie, pentru a se ajunge în cele din urmă la „o filozofie substitutivă", ale cărei componente fundamentale sînt *optimismul metodologic* şi *metafizica pesimistă.*

Examinată însă şi din alt unghi de vedere, psihanaliza freudiană este considerată de Jean Starobinski ca o tentativă utilă de distincţie între *existenţă* şi *aparenţă,* dar şi ca o încercare de conciliere a societăţii, cu interdicţiile sale firești, cu instinctele elementare ale individului ce pot căpăta o explozie anarhică. Autorul *Relaţiei critice* nu trece cu vederea faptul că psihanaliza îşi propune să fie un „discurs conştient al raţiunii asupra iraţionalului, inconştientului..." Dar acelaşi autor nu ezită să precizeze că tentativa unui discurs ştiinţific, cantificabil asupra vieţii afective, nu poate evita riscul creării unei noi *retorici,* a unei noi *mitologii,* situată între limbajul expresiv al poeziei şi limbajul cantitativ al ştiinţelor pozitive.

Jean Starobinski scoate astfel în evidenţă rolul dominant pe care îl acordă Freud inconştientului, cuvîntul poetic fiind localizat de către medicul vienez între limbajul clar al ştiinţei şi pulsiunile care se impun să fie descifrate. Criticul genevez reţine, de asemenea, lecţia psihanaliştilor din care rezultă

[1] *Op. cit.,* p. 259.

că nu există hazard în viaţa psihică, totul se reduce în ultimă analiză la operaţiunile forţelor elementare. El remarcă totodată observaţia lui Benveniste, privitoare la modul de exprimare a inconştientului printr-un limbaj asemănător cu cel întîlnit în retorica clasică.

Dar nu putem să nu observăm că atunci cînd Jean Starobinski examinează opiniile lui Freud despre actul de creaţie şi modul de abordare a operei literare, nu depăşeşte stadiul unor informaţii cunoscute.

Atunci cînd se opreşte asupra relaţiei pe care o stabilesc şcolile psihanalitice între biografie şi opera scriitorilor, Jean Starobinski nu neagă utilitatea unor asemenea conexiuni. El precizează însă că opera nu se constituie sub sfera unei experienţe cu caracter global. Textul literar trebuie considerat în acelaşi timp ca un *act original*, ca o *ruptură* cu trecutul biografic, ca o deschidere fabuloasă spre viitor.

Din această cauză, cantonarea analizei psihanalitice în acţiunea de descifrare a unor *sensuri latente* sau considerarea operei ca o *iluzie* reprezintă calea care duce la intrusiunea comentariului psihanalitic în spaţiul rezervat limbajului specific al creaţiei.

Rezervele formulate de criticul genevez asupra comportamentului exponenţilor şcolilor psihanalitice faţă de creaţia literară concretă concordă, în mare măsură, cu ale altor contemporani. Referindu-se în mod direct la Freud, dar implicîndu-l şi pe Jung în consideraţiile sale, Jean-Louis Baudry nota că aceştia „traversează textul pentru a vedea doar subiectele pe care le exprimă, care nu sînt decît relicvele deformate ale fantasmelor dorinţei naţiunilor întregi, visurile seculare ale tinerei umanităţi configurate sub forma miturilor, a poveştilor şi a legendelor“ [1].

Cine cercetează comentariile lui Jean Starobinski pe marginea modalităţii în care Freud şi E. Jones au interpretat *Hamlet* şi *Oedip*, constată cu uşurinţă că criticul elveţian nu izbuteşte, cu acest prilej, să ajungă la formularea unor puncte de vedere demne de luat în consideraţie. Notabilă rămîne

[1] J.-L. Baudry, *«Freud et la création littéraire»*, în *Théorie d'ensemble*, Du Seuil, Paris, 1968, p. 166.

doar precizarea sa referitoare la felul în care André Breton a receptat ideile lui Freud despre inconştient, în vederea elaborării programului şcolii suprarealiste.

Jean Starobinski menţionează, pe bună dreptate, faptul că anumite concepte vehiculate de André Breton, cum sînt *automatismul, dicteul gîndirii, realitatea superioară* etc., nu fac parte din arsenalul limbajului şcolilor clasice de psihanaliză. Este cunoscut doar faptul că atunci cînd Freud şi Jung au recurs la tehnica *asociaţiilor libere*, au încercat să reducă la minimum rolul automatismului. Criticul genevez reţine de asemenea observaţia că Freud însuşi a nutrit convingerea că nu a fost exact înţeles de André Breton.

Marginaliile lui Jean Starobinski despre *Literatură şi psihanaliză* duc la o singură concluzie de primă importanţă. După Freud şi Jung, după Bachelard şi Sartre, Jean Starobinski realizează în vremea noastră una dintre cele mai ingenioase demonstraţii de reabilitare a *psihologiei profunzimii*. Nevoia unei ştiinţe a reveriei (în spiritul lui Bachelard), corelată cu critica literară, rămîne deziderатul fundamental pe care îl formulează Jean Starobinski pe acest plan. Caracterul funcţional al acesteia rezultă din exigenţa cît mai complexă de luminare a tuturor conexiunilor operei literare cu autorul şi epoca. Deziderатul acesta vizează în cele din urmă rolul criticii în general : „Căci sarcina criticii, întotdeauna interminabilă, consistă în a asculta operele în fecunda lor autonomie, dar într-o manieră care permite percepţia tuturor raporturilor pe care operele le stabilesc cu lumea, cu istoria, cu activitatea inventivă a unei epoci întregi" [1]. Devine astfel evident faptul că Jean Starobinski nu fixează premisele filozofice ale unei metodologii critice, concepută ca un act total de ruptură. Pentru el, psihanaliza reprezintă doar una din căile care permit sporirea modului de comprehensiune a creaţiei literare, dar nu o metodă cu o funcţie hegemonică în cadrul sistemului său critic. Referindu-se la rolul pe care îl deţine psihanaliza în ansamblul cercetărilor sale, Anne Clancier precizează : „Jean Starobinski situează analizele unui scriitor la o asemenea profunzime încît ele par să implice o

[1] J. Starobinski, *La relation critique*, p. 195.

cunoaştere autentică a teoriilor lui Freud. Nu este vorba aici de o teorie moartă, ci de una readusă la viaţă, fără un jargon tehnic." [1]

Formaţia complexă a lui Jean Starobinski ca critic literar, capacitatea sa de semnificare a textului, conjugată cu fundamentarea teoretică a unui anumit gen de interpretare se reliefează în toată plinătatea în studiul său despre *Stilul autobiografic*. Într-o măsură mult mai mare decît în alte eseuri ale sale, tipul de interpretare adoptat în acest caz pune în lumină conexiunea fericită dintre investigarea psihanalitică şi analiza stilistică de factură spitzeriană. Autor al unui excelent studiu despre *Leo Spitzer şi lectura stilistică*, Jean Starobinski este partizanul *cercului hermeneutic* de comprehensiune a textului literar. În eseul despre *Interpret şi cercul său*, autorul îşi defineşte metoda în termenii următori : „Punctul de plecare se semnalează, de la bun început, ca un punct de regăsit. Obiectul purtător al «presemnificaţiei» aşteaptă ca noi să revenim la el, să-i atribuim o motivaţie, o geneză, o funcţie într-un ansamblu mai vast." [2]

Studiul despre *Stilul autobiografic* beneficiază de toate aceste conexiuni. Este definită autobiografia, sînt stabilite raporturile sale cu jurnalul intim şi scrierile cu caracter memorialistic, pentru a ajunge în cele din urmă la concluzia că stilul autoreferenţial relaţionează într-o manieră specifică momentul scriiturii, ce însumează eul actual al scriitorului, cu trecutul său. În felul acesta, criticul ne lasă să constatăm cum reflecţia autobiografică presupune atît o deviere pe plan temporal, cît şi un efort de identificare a emiţătorului.

Dacă pe planul limbajului, *indicele temporar* se poate modifica mereu, din cauza diferenţei de optică a naratorului, asupra trecutului său, *indicele personal* (eu) rămîne constant.

După acest preambul teoretic, analiza autorului este ilustrată prin *Confesiunile* lui Rousseau. Jean Starobinski precizează de la început că autorul *Confesiunilor* „doreşte să aşeze prezentul naraţiunii sub dependenţa directă a impresiilor din trecut" [3].

[1] A. Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, p. 157.
[2] J. Starobinski, *La relation critique*, p. 167.
[3] *Op. cit.*, p. 95.

Realizată din acest unghi de vedere, lectura *Confesiunilor* lui Rousseau îi permite să distingă o mixtură stilistică specifică, rezultată din prezenţa *tonului elegiac* şi a *tonului picaresc*. Dar în vreme ce în proza picarescă obişnuită, *timpul slab* este *trecutul* (cînd au avut loc acte de vagabondaj, umilinţe şi frustrare), *prezentul* indică stabilizarea, reuşita totală. În opera lui Rousseau aceste tonalităţi apar amestecate şi pe plan temporal. Tonul elegiac vizează atît trecutul cu fericirea pierdută, cît şi prezentul în care este traumatizat de actele cele mai diverse de persecuţie. Demn de reţinut, studiul despre *Stilul autobiografic* reprezintă doar o deschidere plină de sugestii pentru înţelegerea unei opere masive, cum este *J.-J. Rousseau. Transparenţa şi obstacolul* (1971).

În acest caz, biografia şi opera se luminează în permanenţă în mod reciproc, informaţia biografică constituindu-se mai degrabă ca un document de atestare a unor referinţe furnizate de creaţia literară sau filozofică. Jean Starobinski precizează de la început că analiza creaţiei lui J.-J. Rousseau pleacă de la premisa că aceasta ar reprezenta o acţiune imaginară, în vreme ce viaţa sa este privită ca o ficţiune trăită. Criticul francez încearcă astfel să definească comportamentul fundamental al scriitorului prin dorinţa de comunicare şi realizarea transparenţei inimilor. El precizează, în acelaşi timp, că scriitorul a fost frustrat în aşteptarea sa. De aceea, optînd pentru „calea contrară, el acceptă şi suscită obstacolul care îi permite să se replieze într-o resemnare pasivă şi în certitudinea inocenţei sale“ [1].

Reconstituită astfel prin operă, biografia evoluţiei spirituale a scriitorului îi permite criticului genevez să constate că în etapa în care realiza *Discursul asupra ştiinţelor şi artei*, elogiul pe care acesta îl aducea culturii este dublat de rezervele faţă de ştiinţă şi artă, determinate de faptul că acestea cantonează fiinţa umană în aparenţă şi minciună. Discrepanţa aceasta dintre existenţă şi aparenţă se cristalizează foarte timpuriu în opera sa. Dar pe măsură ce scriitorul este supus unor traume exterioare din ce în ce mai puternice, re-

[1] J. Starobinski, *J.-J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

lația dintre obstacole, aparențe și conștiință capătă aspectele cele mai diverse.

Reconstituind astfel metamorfozele raportului dintre *eul* scriitorului și lumea exterioară lui, Jean Starobinski relevă, de fapt, sensurile pe care le capătă *privirea* și *obstacolul* în opera sa. Dacă în etapa *Discursurilor*, aparența era realizată prin cultura care întreținea minciuna și consecințele nefaste pe care aceasta le avea asupra societății, în perioada în care a elaborat *Confesiunile*, J.-J. Rousseau este preocupat de împlinirea transparenței sale, mediată de spovedania publică, lipsită de orice rezerve. Definindu-l pe Rousseau ca o ființă deosebită față de cealaltă lume, Jean Starobinski demonstrează maniera filozofică în care acesta ajunge în etapa *Confesiunilor* la opoziția *existență—inocență* și *aparență culpabilă*. În felul acesta, armonia din anii copilăriei, cînd Rousseau nu descoperise încă răul, ajunge să fie distrusă, experiența vieții îndrumîndu-l spre concluzia că între eul său și ceilalți s-a produs un act de separare, întreținut de o aparență malefică. Dar voalul care separă scriitorul de lume se extinde, ducînd la o anumită înstrăinare a lui Rousseau de sine însuși. Condamnat de aparențele exterioare care îl transformă într-un acuzat, scriitorul francez traversează o puternică criză care separă inocența copilăriei de vîrsta maturității. Proiectată însă pe plan istoric, tendința aceasta de separare a două vîrste este convertită într-un alt act care duce la separarea societății primitive, caracterizată prin inocență, de lumea modernă, minată de cele mai diverse vicii. *Discursul despre originea inegalității* este elocvent în acest sens.

Apreciată în permanență din perspectiva unei priviri disociatoare, relația dintre obstacol și ochiul conștiinței care îi dă o transparență mai mare sau mai mică, rămîne o preocupare constantă a scriitorului francez. Jean Starobinski demonstrează astfel că în *Noua Eloiză*, o anumită atmosferă magică de poezie mărește din nou coeficientul de transparență a lumii, traversată de un alt mod al privirii scriitorului.

Limpezirea aceasta a obstacolului nu se produce însă printr-o sporire obișnuită a transparenței lumii, ci prin realizarea visului în stare de veghe, prin apelul la actul imaginar,

ceea ce face ca transparenţa să fie transferată în lumea internă, nu în universul exterior. Ca şi în societatea din epoca *Contractului social,* şi în *Noua Eloiză* privirea devine transparentă, învingînd opacitatea lumii exterioare. Factorul care suscită acest proces de limpezire este asigurat aici de iubire, de încrederea care relevă transparenţa reciprocă.

În faza de realizare a *Reveriilor,* privirea scriitorului trece din nou printr-un proces de opacizare, determinat de noi elemente care i-au creat acestuia un excesiv sentiment de persecuţie. În acest moment, reflecţiunea concepută ca o modalitate de cunoaştere a realităţii, are o dublă funcţionalitate. Pe de o parte, ea stimulează perfecţionarea fiinţei umane, pe de altă parte, prin ruperea de natură, duce la degradarea omenirii. Contribuind la descoperirea adevărurilor care voalează lucrurile, reflecţiunea prin neajunsurile ei este de natură să genereze realizarea unei experienţe extatice, a unui proces de interiorizare care facilitează descoperirea sentimentului moral. În felul acesta, Jean Starobinski pune în lumină procesul psihologic prin care Rousseau ajunge la alienarea de lume, la expulzarea reflecţiunii care rămîne doar o modalitate de reprezentare a lumii exterioare. Boala care îl acaparează pe Rousseau în ultima parte a vieţii sale este aceea care produce separarea dintre lumea interioară şi cea exterioară. Repliat dintr-o existenţă exterioară opacă, scriitorul se retrage într-un spaţiu interior transparent, care printr-o viziune magică excesiv de dilatată, nu mai înregistrează nici un fel de obstacole. Opoziţia aceasta ireductibilă dintre eul scriitorului traumatizat şi lumea din afară duce în cele din urmă la dezideratul transparenţei totale a spiritului lui Rousseau, la convertirea sa într-o fiinţă invizibilă. Opacizarea continuă a universului uman se produce astfel concomitent cu transparenţa totală a eului scriitorului. Metaforele despre fluiditate, cristalul transparent şi alte obiecte transvizuale sînt ilustrative în acest sens.

Cele cîteva tipuri de analiză pe care le-am desprins din ansamblul operei lui Starobinski ne permit să relevăm modalităţile variate de abordare a textului literar de către criticul genevez.

Creaţie şi cercetare obiectivă, actul critic reprezintă astfel un avans spre structura intimă a operei, o detaşare lucidă şi un examen riguros prin care detaliul este confruntat cu ansamblul. Sinteză a unor principii de provenienţă diferită, traiectul critic conceput de J. Starobinski este de natură să pună în lumină şi rezervele autorului faţă de diverse metode promovate de alte şcoli. În felul acesta, psihanaliza îşi dezvăluie limitele prin accentul exclusiv pus pe anii copilăriei, iar lectura biografică subliniază nu numai analogiile posibile, ci şi diferenţele, actele de ruptură între operă şi experienţele anterioare ale autorului. Omologările aduse de critica structuralistă se dovedesc de asemenea nesatisfăcătoare, deoarece lectura stilistică a operei demonstrează deosebirile faţă de stilul epocii, abaterile de la norme, nu supunerea la acestea.

Traiectul critic constituie astfel în ansamblul preocupărilor lui J. Starobinski un act de *reflecţie* asupra scopurilor urmărite şi totodată o *codificare*[1] a mijloacelor critice. Receptiv faţă de marile idei ale criticii contemporane, capabil să le sintetizeze într-o manieră relativ personală, J. Starobinski reprezintă el însuşi o devenire plină de surprize, o incitare seducătoare asupra valenţelor creatoare ale actului critic.

Georges Poulet

În peisajul noii critici din epoca noastră, Georges Poulet se defineşte ca un adept consecvent al criticii subiective. Dar cum exercitarea actului critic ca o formă de manifestare a subiectivităţii eului receptor are o motivaţie foarte diversă, autorul *Conştiinţei criticii* (1971) mărturiseşte fără nici o reticenţă că este partizanul principiului identificării conştiinţei criticului cu aceea a operei autorului criticat. În eseul său, *O critică de identificare*, Georges Poulet precizează în-

[1] Vezi şi modul de lectură din J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, care iese din sfera preocupărilor noastre.

tr-un mod tranşant: „Nu există o critică autentică fără coincidenţa acestor două conştiinţe" [1].

Pornind de la unele sugestii desprinse din studiile lui Proust, Marcel Raymond şi Albert Béguin, autorul *Metamorfozelor cercului* (1961) pleacă şi el astfel de la premisa că actul critic constituie o experienţă mediată de o altă experienţă, reprezentată de opera literară. De aceea, actul de lectură apare ca un proces psihologic foarte complex, cînd, datorită unui fenomen specific de transmutare, criticul „împrumută propria sa conştiinţă unui alt subiect în relaţie cu alte obiecte" [2].

Pe parcursul actului de lectură iese la suprafaţă un eu secund care invadează conştiinţa criticului. Eul acesta îi aparţine operei. De aceea, înţelegerea ei adevărată presupune, după opinia lui Georges Poulet, însuşirea modului de gîndire a celui care a scris-o. Autorul *Distanţei interioare* recunoaşte însă că există două modalităţi de intrare în contact cu opera literară. Una se bazează pe „uniunea în confuzie", deci pe anularea oricărei distanţe dintre critic şi operă, iar alta pe distanţa dintre cei doi termeni de contact, cînd critica reflexivă are un caracter limpede. Partizan al comuniunii totale a eului critic cu eul operei, Georges Poulet optează pentru această comprehensiune „în obscuritate" a textului literar, care duce la un fel de erotizare a actului critic: „Criticul este, deci, acela care, anulîndu-şi propria sa viaţă, consimte să vadă conştiinţa sa ocupată de o conştiinţă străină, numită conştiinţa operei" [3].

Georges Poulet pledează în mod evident pentru o critică imanentă. De aceea, actul acesta de identificare nu presupune referinţe biografice, istorice sau de alt ordin. Autorul nu eludează importanţa lor, dar interesul său vizează eul operei, deci gîndirea scriitorului incorporată în aceasta, nu ideile sale în general. Potrivit acestei concepţii, care îngustează în mod sensibil înţelegerea textului literar, criticul fran-

[1] G. Poulet, *Une critique d'identification*, în *Les chemins actuels de la critique*, p. 7.
[2] *Op. cit.*, p. 276.
[3] *Op. cit.*, p. 278.

cez afirmă că „biografia nu explică opera, ci opera explică biografia“ [1].

Or, tipul de critică genetică acceptat de Georges Poulet se deosebește total atît de sensul pe care îl dă Charles Mauron și J.-P. Weber, cît și de structuralismul genetic sociologic, al cărui partizan este Lucien Goldman. „Timpul operei de artă, scrie autorul *Punctului de plecare* (1964), este însăși mișcarea prin care aceasta trece de la starea informă, instantanee, la starea formulată și durabilă. Aceasta este deci o mișcare genetică profund subiectivă și trăită din interior. Nimic nu este astfel mai eronat decît a imagina critica genetică studiind din afară istoria operelor, schițele, antecedentele. Dimpotrivă, nu se poate imagina opera literară decît plasînd-o în acel *nisus formativus* prin care, pe măsură ce se dezvăluie în ochii cititorului, ea relevă totodată cum a trecut de la instantaneu, deci de la o suită detașată de evenimente sensibile care o constituie, la un temporalism structural, deci la o coeziune graduală ce cuprinde diferite părți, le așază într-un raport pozitiv sau dialectic și lasă să apară totodată constantele ideologice, stilistice și secvențele formale.“ [2]

Adept al criticii imanente, care desparte în mod arbitrar opera de contextul său de existență, Georges Poulet pleacă de la premisa că actul critic trebuie să constituie o cunoaștere cît mai intimă a realității criticate, iar gîndirea critică să se suprapună peste cea criticată în așa manieră încît să permită re-gîndirea, re-imaginarea operei literare din interiorul său. Georges Poulet scoate astfel în evidență funcția creatoare a criticii literare, numind-o *gîndire asupra unei gîndiri, cuvînt asupra unui cuvînt, semnificant al unui semnificat* și, potrivit tezei sale fundamentale, *conștiința asupra unei conștiințe*.

Caracterul acesta de experiență de grad secund este de natură să sublinieze semnificația pe care o capătă factorul *trăire* în comprehensiunea unei opere literare.

Ostil criticii concepute ca un act de ruptură, Georges Poulet, la fel ca și Dilthey, pune un accent deosebit pe *Erlebnis*,

[1] *Op. cit.*, p. 277.
[2] G. Poulet, *Le point de départ*, Paris, Plon, 1964, p. 40.

metodologia sa apropiindu-se din multe puncte de vedere de ceea ce germanii numesc *Geistesgeschichte*. Considerînd atît creaţia literară cît şi critica un fenomen pur subiectiv, Georges Poulet construieşte o metodologie fundamentată pe *intuiţie* şi *afect*, care ne introduc în spaţiul nedeterminat al unor aproximaţii.

O experienţă de gradul trei, cum este cea oferită de critica criticii, realizată şi de Georges Poulet în ultima sa carte, demonstrează că nu dispune de nici un instrument de verificare a intensităţii *trăirii* criticului pe parcursul actului de lectură sau a coincidenţei sau lipsei totale de indentificare între conştiinţa acestuia şi conştiinţa operei. De aceea, în pofida unor aparenţe, autorul *Conştiinţei criticii* deşi operează cu unele argumente relativ moderne, el practică o critică impresionistă de factură tradiţională, deosebită de aceasta doar prin tenta sa filozofică particulară.

Dîndu-şi seama de acest impas al actului critic preconizat, autorul care doreşte să imprime o anumită rigoare obiectivă procesului de receptare subiectivă a operei, formulează în studiul său despre *Proust* unele precizări noi. Dar nici acestea nu ni se par de natură să sporească receptarea critică a textului literar. Bazată pe trăire, pe simpatia profundă faţă de operă, critica de identificare poate duce doar la rezolvarea unui discurs literar mimetic, de gradul doi, sau a unei pastişe, lipsită de justificare.

Pornind de la anumite trepte proustiene, Georges Poulet a simţit astfel nevoia să atragă atenţia asupra faptului că lectura veritabilă, lectura critică aşadar, nu reprezintă o simplă pastişă. Identificarea prin actul de lectură descoperă, după opinia sa, o lume singulară, impregnată de pecetea autenticităţii. De aceea, actul acesta de pastişare ar însemna în ultimă instanţă o modalitate de descoperire într-un text literar atît a elementelor sale esenţiale, cît şi a celor lipsite de marca originalităţii. „A înţelege, adaugă Poulet, înseamnă a citi, a citi înseamnă a reciti sau, mai exact, a verifica cu ocazia unei alte cărţi sentimentele pe care opera anterioară nu ni le-a produs decît într-o măsură imperfectă. Aşa cum există un timp *regăsit*, există şi o lectură *refăcută*, o experienţă *retrăită*, o comprehensiune *rectificată*; iar actul critic este,

îndeosebi, acela prin care, în cadrul totalității unei opere recitite, se pot descoperi, în mod retrospectiv, frecvențele semnificative, obsesiile revelatoare." [1]

În felul acesta eul critic este o amintire, învestită cu funcția de integrare a unei opere izolate într-un ansamblu care permite decelarea unor aspecte constante.

Aspirînd spre comunicarea limpede a conștiinței criticului cu conștiința operei, pe plan teoretic, Georges Poulet rămîne totuși mai apropiat de starea de comuniune confuză, de identificare mistică cu textul.

Este evident faptul că atît la Georges Poulet, cît și la Starobinski sau J.-P. Richard, actul critic se bazează pe unele principii mai generale de teorie a cunoașterii, desprinse din arsenalul filozofiei idealiste subiective sau obiective.

Georges Poulet consideră că noua critică, cristalizată în epoca noastră, reprezintă în primul rînd un eveniment foarte important, datorită faptului că abordează o problematică comună, rezultată din aprecierea literaturii și a discursului critic pe marginea ei ca un act de conștiință. Modul inițial în care conștiința intră în contact cu cartea este însă asemănător cu procesul gnoseologic determinat de precizarea oricărui obiect din realitatea exterioară ei. Relația aceasta dintre conștiință și lucruri este formulată de criticul francez în aceiași termeni pe care îi cunoaștem din filozofia existențialistă sartriană. Însăși frecvența și accepțiunea specifică a unor termeni ca privire, obiect, lucruri, conștiință, semnificație, semne etc. este elocventă în acest sens. În acest spirit, criticul francez ne atrage atenția asupra faptului că un lucru nu se mulțumește doar să existe. El poartă în sine un sens care îl depășește. Peste tot unde există ființe conștiente de prezența lucrurilor, apare și sensul care duce la nașterea cuvîntului, făcînd astfel semnele să vorbească.

Transferat în zona de contact dintre conștiința criticului și a operei, procesul acesta este asemănător. În *Fenomenologia conștiinței critice*, Georges Poulet precizează că în starea sa inițială de exponat în librării sau în biblioteci, opera literară este un obiect de hîrtie, o prezență inertă. Dar ca orice obiect,

[1] G. Poulet, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 53.

opera literară are un sens, o conştiinţă latentă care nu se dezvăluie decît sub privirea plină de afecţiune a celui care o citeşte. În acest moment, cartea încetează să mai fie doar un simplu obiect material. Ea se transformă într-o suită de semne care încep să vorbească. Prin învestirea sa cu semnificaţii comunicabile prin cuvinte, realitatea exterioară conştiinţei, deci şi cartea în etapa de obiect, trece printr-un proces de transmutare într-un univers imaginar. Pe această cale, dificultatea raportului dintre conştiinţă şi obiectele care par opace, prezentînd o anumită rezistenţă în faţa intenţiei de a le înţelege, dispare. Dacă Starobinski credea că acest impediment se rezolvă printr-un anume tip de inteligenţă care dă transparenţă obstacolelor, prezentate de obiecte, Georges Poulet consideră că opoziţia dintre conştiinţă şi obiecte dispare datorită capacităţii fiinţei umane de a le transforma în obiecte mentale, deci de a le subiectiviza. Or, literatura ca fenomen de limbaj, are după opinia criticului francez capacitatea de a anula incompatibilitatea dintre conştiinţă şi obiecte, opera de artă transformîndu-se pe parcursul receptării sale într-o suită de obiecte mentale. În acest fel, receptorul operei literare, invadat de conştiinţa operei, apare ca un eu (subiect) care gîndeşte o gîndire străină (obiectul). El (obiectul) se transformă însă în eu, prin capacitatea criticului de a gîndi gîndirea operei, de a şi-l asuma pe *el* prin asimilarea totală a conştiinţei latente a cărţii. Mediată de actul de lectură, comprehensiunea operei permite ca fiinţa celui care scrie, aşa cum este incorporată în text, să se releve în noi. Înregistrînd astfel un fel de atitudine de mirare, conştiinţa criticului receptor de semne în libertate (limbajul literar) ajunge să se identifice total cu conştiinţa operei literare prin *„dispariţia totală a gîndirii criticate"*. Transmutarea aceasta a unui obiect în altul se produce printr-un curent mental care facilitează suprapunerea primului discurs literar peste discursul secund. Dacă pentru Blanchot şi Starobinski, translucidităţea perfectă are drept consecinţă separarea, care generează judecata critică prin spaţiul de recul pe care îl oferă, pentru Poulet înţelegerea integrală a operei nu se poate produce decît printr-o totală coincidenţă a celor două conştiinţe.

Problema aceasta este, dealtfel, abordată de criticul francez într-un eseu semnificativ pentru concepţia sa privitoare la funcţia critică şi bazele ei psihofilozofice, intitulat *Conştiinţa de sine şi conştiinţa celuilalt.* Ideea că criticul depinde de gîndirea celuilalt reprezintă coloana axială a întregului său sistem. Dar transmutarea aceasta a unui obiect în altul este dificil de explicat, cu atît mai mult cu cît criticul trebuie să rămînă în ipostaza de receptacul pur, care nu modifică fluxul mental transmis prin operă. Ajungînd la o anumită nuanţare a unor puncte de vedere exprimate cu alt prilej, Georges Poulet precizează că fluxul mental, implicat în operă, are anumite puncte de oprire sau de pornire care duc la o structurare specifică a acesteia. Opera literară însumează conştiinţa de sine a celui care o scrie, autorul descoperindu-se astfel ca un subiect al gîndirii sale. Ieşind dintr-un anume vid, opera care se organizează are la bază un act iniţial de conştiinţă care reprezintă *cogitoul* său caracteristic. Georges Poulet consideră că procesul de realizare a operei începe prin descoperirea acestui *cogito* specific, în vreme ce actul critic nu are un *cogito* propriu, menirea sa fiind de a-l descoperi pe cel implicat în opera literară. Descifrarea acestei experienţe iniţiale de conştiinţă ca şi a itinerarului său specific în timp, cînd opera se organizează într-un anume fel, constituie datoria fundamentală a criticului. Beneficiind de o extensiune maximă şi una minimă, apropiată de stările inconştiente de reverie, *cogitoul* nu este monoton sau uniform, deoarece dispune de capacitatea de a se multiplica în aspecte foarte diverse. Expresie a conştiinţei de sine şi totodată a conştiinţei lumii care traversează eul scriitorului, *cogitoul* constituie astfel maniera specifică în care fiecare fiinţă umană îşi reprezintă universul ambiant. Rămîne însă deschisă problema modului de abordare a *cogitoului* operei, precizarea căii prin care poate fi identificat şi explicat de către criticul literar. Constituindu-se ca o interioritate a operei ca act de conştiinţă de sine, *cogitoul* nu poate fi regăsit de critic decît pe o cale imanentă, capabilă să refacă procesul iniţial pe care l-a experimentat scriitorul în momentul ieşirii operei sale din vid.

Dar cum există un act al *cogitoului* şi totodată un act al împlinirii acestuia, studierea vieţii unei opere literare şi a

momentelor sale specifice presupune reconstituirea *dialecticii duratei* în care acestea s-au realizat. Georges Poulet pleacă în acest caz de la modul de trăire a timpului de către diferiţi scriitori. Unii, precizează el, par să trăiască de la un moment la altul, alţii sar peste anumite momente. Pe această cale se constituie durata, formată din *timpii forte* şi *timpii slabi*, pe care criticul o descifrează în opera lui Gide, aşa cum semnalează o izbucnire periodică a amintirilor involuntare, care se constituie în opera lui Proust prin „timpul pierdut" şi „timpul regăsit".

Studiul acesta al momentelor unei opere, care nu este de fapt o investigare a timpului în general, permite, după opinia criticului francez, să se ajungă la descoperirea duratei specifice, însumată în *cogitoul* iniţial. Dacă cunoaşterea de sine presupune înţelegerea *momentului fondator al duratei*, cunoaşterea operei ridică în mod firesc probleme similare, care obligă la anumite răspunsuri, determinate de întrebările *Qui suis-je, Quand suis-je, Où suis-je ?* Detectarea modului specific al conştiinţei de sine impune atît studiul timpului, cît şi al spaţiului. Numai în acest mod se defineşte relaţia fundamentală dintre cel care gîndeşte şi gîndire, dintre eul-subiect şi eul-obiect. Dar raporturile acestea cu mediul ambiant pe care le presupune conştiinţa de sine ce stă la baza experienţei iniţiale a fiecărei opere trimite în mod firesc şi spre cauză. Cercetarea *cogitoului cauzal* îi permite astfel criticului să precizeze dacă anumiţi eroi se pot considera liberi, ca cei din operele lui Stendhal, sau au conştiinţa dependenţei lor de cauze anterioare, ca personajele lui Balzac şi Flaubert.

Determinate de necesitatea de a preciza *cogitoul* caracteristic fiecărei opere literare, de nevoia de a înţelege felul în care scriitorul construieşte un anumit univers, principiile formulate de Georges Poulet apropie astfel sensibil procesul de creaţie al scriitorului de acela al criticului. Opera literară este astfel o stare de conştiinţă care se instalează în conştiinţa criticului, aşa cum realitatea se instalează în aceea a scriitorului. Contactul acesta imanent care se soldează, în cele din urmă, cu identificarea celor două conştiinţe, duce la definirea actului critic în spiritul concepţiei profesate de Georges Poulet.

Autorul *Studiului despre timpul uman* este un partizan al *criticii tematice*. Dar cum aceasta a găsit un larg ecou în rîndurile criticilor contemporani, se impune să fie precizate aspectele specifice pe care le aduce în discuţie Georges Poulet. Dacă J.-P. Weber caută să descifreze în operele literare anumite teme şi motive care sînt reflexele inconştientului, dacă Ch. Mauron este preocupat de investigarea *metaforelor obsedante* rezultate de asemenea din abisurile obscure ale inconştientului, Georges Poulet, ca şi J.-P. Richard, caută să deceleze anumite zone de contact între conştiinţă şi realitate, în funcţie de care se defineşte imaginea globală a operei printr-o experienţă iniţială conştientizată.

Din studiile lui Georges Poulet rezultă că scriitorul se comportă faţă de realitate ca o *conştiinţă structurantă* care-şi proiectează propriile trăiri pe anumite categorii ale spaţiului şi timpului. Ipostaza aceasta a scriitorului, care se înscrie într-o anumită durată spaţializată, duce la rîndul său la o structurare specifică a operei. Pornind de la modul de trăire a timpului, criticul francez se comportă şi el ca o conştiinţă structurantă în actul de comprehensiune şi interpretare a operei. „Timpul uman, scrie el, nu precede omul ; dimpotrivă, el este o consecinţă sau chiar o modalitate de alegere a fiinţei umane, a felului de a trăi, de a se trăi. De aici rezultă că totul începe printr-o experienţă şi prin conştiinţa acestei experienţe : cum totul se continuă, se încorporează, se încheie prin transformarea acestei experienţe, oricît de complexă ar putea să fie, ea corespunde întotdeauna riguros cu transformarea momentelor izolate într-o durată coerentă. Această ultimă transformare noi o putem găsi în gradul cel mai înalt în opera de artă." [1]

Plecînd de la premisa că durata timpului nu rezultă din traversarea acestuia din trecut spre viitor, sau din viitor spre trecut, sau prin străbaterea evidentă a prezentului, ci din procesul care duce de la clipa izolată la durată, Georges Poulet practică un gen original de critică tematică şi genetică care urmăreşte structurarea operei prin coeziunea dată de un

[1] G. Poulet, *Le point de départ*, p. 39.

scriitor învestit cu capacitatea de a uni instantaneele eteroclite într-o totalitate armonică.

Georges Poulet se comportă faţă de opera literară ca un psiholog care decelează o anumită coagulare a formelor în funcţie de cogitoul iniţial al scriitorului. Opera literară reprezintă pentru el un document asupra timpului uman cercetat din perspectiva unei filozofii a duratei, sensibil diferită de concepţia bergsoniană. Critica literară cultivată de Georges Poulet are, ca şi la alţi exponenţi ai noii critici, un caracter parţial. Eludînd cele mai diverse elemente informaţionale implicate în operă, punînd în paranteză judecăţile de valoare, Georges Poulet reconstituie universul operelor literare prin traiectul specific al timpului spaţializat, constituit ca o imagine fundamentală a textului. Fără să elimine din studiile sale cu desăvîrşire conceptul de timp, văzut ca o categorie obiectivă a realităţii, criticul francez stăruie cu precădere asupra *timpului trăit*, considerînd că acesta dă dimensiunile specifice ale *timpului uman*, reflectat în opera literară. Inventînd un „timp sensibil", cu caracter afectiv, pe banda căruia eul cunoscător *apropie* sau *îndepărtează* lucrurile, în funcţie de *distanţa sa interioară*, creatorul realizează totodată un spaţiu imaginar pe care se grefează sentimentele şi ideile sale. Obiectiv, doar prin datele sale iniţiale, universul uman căutat de Georges Poulet în textele literare capătă un caracter pur subiectiv prin semnificaţia acordată *timpului* şi *spaţiului interior*, concepute ca nişte forme ale trăirii afective.

Seducătoare, confirmate de implicaţiile textelor literare citite cu un scop demonstrativ, studiile lui Georges Poulet despre timp şi spaţiu pun în lumină mai mult preocupările unui filozof pentru care literatura este doar un document privitor la evoluţia sentimentului timpului şi al spaţiului, decît ale unui critic care cercetează creaţia literară ca fenomen artistic specific. Este semnificativ în acest sens şi faptul că atît primul volum de *Studii despre timpul uman* (1950), cît şi *Metamorfozele cercului* (1962) cuprind ample introduceri istorice despre evoluţia conceptului de timp şi spaţiu în literatură, realizate din unghiul de vedere al unui filozof de mare subtilitate. Dominat de sentimentul eternităţii şi al dispariţiei în neant în epoca medievală, integrat în actualitate de gîndi-

rea laică a renașterii, supus unei duble viziuni a duratei de către filozofii reformei, integrat într-o existență fără durată în veacul al XVII-lea, situat prin cunoașterea senzorială din veacul luminilor sub zodia unei temporalități interioare, a unei *durate psihologice*, confruntat cu durata care indică devenirea (Bergson), universul spiritual al ființei umane este reconstituit de către criticul francez prin metamorfozele sentimentului timpului, detectat în istoria creației literare și filozofice. Pe calea aceasta, criticul francez stabilește nota dominantă a comportamentului uman reflectat în creația literară sau în *spiritul epocilor*, dar nu dimensiunile multiple ale fenomenului artistic.

Pe aceeași cale este reconstituită și *ideea de spațiu* în introducerea la *Metamorfozele cercului*. Dacă simbolul cercului, al sferei, reprezintă conceptul mistic al prezenței divinității într-un spațiu infinit, alte simboluri sugerează un alt *Weltanschauung*, pe care autorul îl pune cu rigoare în lumină prin analiza unor texte literare din diferite epoci.

Aplicat fie asupra unor epoci întregi din evoluția creației literare, ca iluminismul și romantismul, fie asupra universului artistic individual al unor scriitori, studiul timpului uman și al spațiului este destinat să scoată în relief atît etimonul spiritual caracteristic unor etape sau curente literare, cît și *cogitoul* care dă nota caracteristică a personalității unor oameni de litere.

După părerea lui Georges Poulet, nota dominantă a spațiului din secolul al XVIII-lea nu mai este dată de sfera perfectă, ci de linia șerpuitoare, de mișcarea sinusoidală care nu duce nicăieri, specifică unui secol dominat de gîndirea laică și spiritul ateu. Însuși faimsul *Je ne sais quoi*, rostit de un personaj al lui Marivaux, este interpretat de criticul francez ca o formă lipsită de fixitate, ca o mișcare într-un *spațiu nelimitat*, în care este posibilă evaziunea și întoarcerea. Atunci cînd căutarea unor direcții dintr-o sferă invizibilă este posibilă, ea este identificată prin simbolul *păianjenului*, considerat de critic ca un semn caracteristic unui *veac* dominat de gîndirea senzualistă. Urmărind aceste *metamorfoze ale cercului*, considerate simboluri ale spațiului în literatură, Georges Poulet observă că în epoca romantică *sfera*

perfectă în cadrul căreia este situată forţa misterului creaţiei nu apare decît în proza religioasă. Scriitorii care au creat sentimentul solitudinii, al izolării, al alienării de mediul ambiant aduc în operele lor imaginea unui *cerc descentrat,* în care circumferinţa cercului nu mai este de aceeaşi natură cu centrul, în vreme ce în spaţiul sferic balzacian, forţele centripete sînt într-o continuă luptă cu cele centrifugale. Atunci cînd spaţiul nu mai capătă anumite contururi precise, ca în poezia lui Lamartine, Georges Poulet interpretează această *fragmentare* sau *pulverizare* a cercului ca un semn specific unei literaturi despre o lume intrată în *disoluţie.* În felul acesta, criticul francez încearcă să depăşească stadiul unui colecţionar de simboluri şi metafore despre spaţiu, dîndu-le o interpretare destinată să surprindă viziunea specifică despre lume a unui scriitor.

Tentativa aceasta este evidentă şi în studiile despre timpul uman, deşi în numeroase cazuri metoda practicată de Georges Poulet nu-l ajută să depăşească stadiul unor consideraţii valabile pentru mai mulţi scriitori. Spaţiul preferat al lui Marivaux, reprezentat de *linia sinusoidală,* se conjugă pe plan temporal cu perceperea duratei ca *clipă,* iar aceasta la rîndul ei, se identifică cu *hazardul.* Ieşită din neant şi cufundată în acesta, *clipa* nu devine în opera lui Marivaux durată autentică, ci doar o formă de *pre-simţire,* de *pre-trăire,* care ne permite reconstituirea timpului pierdut.

Dar nici Racine nu are sentimentul *duratei,* deşi, după opinia criticului francez, el este înzestrat cu capacitatea de a se privi *istoric.* Desprinsă din jansenism, viziunea lui Racine despre timp se configurează prin tendinţa eroilor spre *independenţă,* dar şi prin starea lor de *dependenţă* faţă de o forţă exterioară lor. Georges Poulet nu ne lasă niciodată să înţelegem exact de ce la Racine apare pe prim-plan *momentul,* şi la Marivaux *clipa,* dar explică în mod convingător faptul că *momentul* racinian are o determinare *anterioară* sau *posterioară,* fiind doar un *punct* al duratei unde se consumă drama în care sînt angajaţi eroii scriitorului.

Nevoia de a defini *cogitoul* specific al operei fiecărui scriitor îl obligă însă pe Georges Poulet să asocieze anumite

aspecte aparent uniforme ale timpului. Dacă în opera lui Racine criticul descifrează un singur *moment* caracteristic, în romanele lui Proust semnalează prezența unei *pluralități* de momente disparate, care nu reprezintă însă durata. Privită ca o *suită* de *momente vidate* de conținut și de *momente pline*, proza lui Proust este socotită de Georges Poulet antibergsoniană prin *lipsa de durată*, deoarece aparența duratei unor existențe este realizată de autor doar la modul *retrospectiv*.

Interesul lui Georges Poulet pentru romanul proustian este mult mai stăruitor, de aceea, alături de studiile de mici dimensiuni, îi consacră și un eseu mai amplu, intitulat *Spațiul proustian* (1963). De fapt, eseul acesta reprezintă în mod nemărturisit unica încercare a lui Georges Poulet de determinare a *cogitoului* operei proustiene printr-o analiză simultană a spațiului și timpului, determinată poate și de necesitatea ilustrării modului de spațializare a timpului în romanele scriitorului francez. Georges Poulet observă că în vreme ce Bergson găsise ideea de proiectare a timpului în spațiu, Proust o rezolvă în modul cel mai fericit în opera sa. De aceea, criticul afirmă la un moment dat: „Regăsirea locului pierdut reprezintă, dacă nu același lucru, cel puțin ceva foarte asemănător cu regăsirea timpului pierdut" [1].

Riguros și sistematic, efortul acesta de căutare a unor aspecte specifice ale timpului și spațiului în operele scriitorilor este extins de Georges Poulet pe o scară literară foarte largă, care însumează autori diferiți din etape literare și arii diverse de cultură. Dar năzuința criticului francez de detectare a unor *cogitouri* foarte variate, specifice unor scriitori sensibili diferențiați, se izbește în mod fatal de dificultatea pe care o reprezintă viziunea identică a timpului și spațiului, prezentă la scriitori cu personalități artistice distincte.

Dacă studiul sentimentului timpului și al spațiului în cadrul unor curente literare duce la concluzii demne de reținut, detectarea cogitoului individual al operei pe această cale ni se pare extrem de greu de realizat, mai ales la acei scriitori care nu au un acut sentiment al timpului.

[1] G. Poulet, *L'éspace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 26.

Comportîndu-se ca o *conștiință structurantă* care caută forme artistice individualizate. Georges Poulet ajunge adeseori la un rezultat invers, de uniformizare a acestora printr-un proces de reductibilitate, nelipsit de anumite elemente arbitrare. Năzuința de identificare a conștiinței criticului cu conștiința operei rămîne astfel în cele mai multe cazuri un deziderat greu de controlat, iar cursa febrilă a căutării unui *cogito individual* apare ca o superbă și seducătoare utopie.

STILISTICA ŞI CRITICA LITERARĂ

De vreme foarte îndelungată, autorii de manuale de poetică şi estetică generală au semnalat prezenţa inefabilului în opera literară, precizînd însă că acesta nu poate fi explicat sau circumscris prin nici o modalitate de abordare a textului literar. Inefabilul s-a transformat astfel, pe parcursul timpului, într-un fel de coeficient de mister al operei, echivalat cu valoarea sa estetică eternă, dar neelucidabil prin nici un gen de demers intelectual raţionalist spre text.

Ca o replică tîrzie la teoria caracterului inefabil al operei de artă, o anumită parte a criticii stilistice reprezintă efortul de a demonstra că arta literară însumează în ultimă instanţă o serie de procedee a căror calitate duce la realizarea frumosului estetic, învestit cu valori diferite.

Într-o măsură mult mai mare decît alte demersuri intelectuale spre opera literară, critica stilistică de factură tradiţională reprezintă înainte de structuralism şi semiologie o tentativă de pozitivare a interpretării textului, o demonstraţie a faptului că inefabilul nu este decît o rezultantă a tehnicii literare superioare.

Din moment ce arta se deosebeşte de alte obiecte artizanale prin viziunea complexă despre lume, mediată de o suită de procedee convergente pe acest plan, înseamnă că obiectul artistic este un *product*, a cărui diferenţă faţă de alte obiecte nu se poate demonstra decît prin examinarea minuţioasă a procedeelor prin care a fost realizat.

Prin natura metodei şi a finalităţii sale, critica stilistică reprezintă tipul demersului intelectual cel mai adecvat, destinat să releve şi să motiveze calitatea artistică a unor procedee literare. Pe parcursul timpului, această modalitate de abordare a textului a fost anticipată de gramatologia clasică şi de retorică. În toate aceste cazuri, efortul scientist este dublat în permanenţă de o conştiinţă valorizantă. În această suită de demersuri intelectuale spre textul literar, critica stilistică îşi asumă, în numeroase cazuri, scopul de a de-

monstra felul în care valorile verbale au fost convertite în valori estetice. Aceasta nu înseamnă însă că orice cercetare lingvistică a unui text literar tinde în mod programatic să devină o demonstraţie a valenţelor sale estetice. Ca şi gramatologia, retorica şi poetica modernă, critica stilistică poate urmări scopuri diferite.

În cazul de faţă ne interesează doar acele ipostaze ale criticii stilistice cînd consideraţiile privitoare la operă, apreciată ca un product, ca o sumă de procedee, sînt traversate de conştiinţa estetică a cercetătorului.

I. Tînianov, de pildă, evaluează opera literară prin calitatea construcţiei, prin simetria sa. În acest caz, chiar dacă criticul nu depăşeşte stadiul teoretic al unor consideraţii, este evident că priveşte calitatea estetică a operei literare ca o rezultantă a modului său de construcţie. „Unitatea operei nu este o entitate simetrică şi închisă, ci o integritate dinamică ce are propria sa desfăşurare ; elementele sale nu sînt legate printr-un semn de egalitate şi de adiţiune, ci printr-un semn dinamic de corelare şi integrare. Forma operei literare trebuie simţită ca o formă dinamică." [1]

V. V. Vinogradov demonstrează că proiectarea unui unghi stilistic de vedere asupra unui text lasă să se întrevadă faptul că fiecare operă a unui scriitor apare ca un organism expresiv cu un sens final. Autorul relevă astfel avantajele stilisticii funcţionale şi imanente, care poate pune în lumină trăsăturile stilului individual al unui text literar. În felul acesta, deşi comunică informaţii eterogene, operele unui scriitor pot fi grupate în anumite cicluri stilistice, menite să sublinieze procesul de devenire a creaţiei sale. Critica stilistică imanentă îşi capătă eficacitatea deplină numai în măsura în care este proiectată pe un plan diacronic. Acceptarea criteriului istorist duce astfel la evitarea căderii în formalism pur. „Numesc, precizează autorul, această metodă a stilisticii o metodă retrospectivă şi proiectivă. Problema sa fundamentală este confruntarea fenomenelor stilistice proiectate

[1] J. Tynianov, *La notion de construction*, în *Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Du Seuil, 1966, p. 117.

în afară şi considerate, din punctul de vedere al asemănării lor, într-o succesiune cronologică şi în scopul de a stabili formule care să exprime o ordine a alternanţei şi a substituirii." [1]

Dar atîta vreme cît critica stilistică are un caracter imanent, arta nu se defineşte, cum spune V. Şklovski, doar prin imagini, ci mai ales prin procedee. Constituanţii de ordin lexical, fonetic şi semantic ai limbii literare reprezintă semnele estetice ale textului. În felul acesta, creatorul realizează un gen de limbaj poetic artificial, tocmai pentru a elibera spiritul perceptiv de anumite automatisme. Discursul poetic apare astfel ca un discurs elaborat, deci ca un text constituit prin anumite artificii, în scopul de a-i spori valoarea estetică.

Există la unii dintre exponenţii criticii stilistice tendinţa de a eluda sau de a diminua ponderea judecăţii de valoare. Benvenuto Terracini, de pildă, semnalează faptul că în demersul critic spre opera literară pot fi distinşi trei factori semnificativi, reprezentaţi de descripţie, interpretare şi evaluare. După părerea sa, în critica stilistică ponderea acestor factori este diferită în raport cu alte tipuri de demersuri critice. „Or, analiza stilistică are în vedere aceşti trei factori, dar într-o proporţie care nu întotdeauna coincide cu punctele de vedere ale criticii literare, oricare ar fi adresa acesteia. În general, am putea afirma că din aceşti trei factori analiza stilistică pune accentul pe primul şi pe al doilea, în timp ce reduce la minimum judecata de valoare, aşa cum este îndeobşte înţeleasă." [2].

Sistemul stilistic închis al operei literare îl determină pe Cesare Segre să scoată în evidenţă dificultăţile lecturii valorizante pe plan estetic. După părerea sa, lectura stilistică se deosebeşte de alte tipuri de lectură numai printr-o mai mare *conştienţă a metodei.* Scopul ei ultim pare a fi, deci, descoperirea *sistemului operei.* În acest sens, conceptul de artă ca procedeu reduce critica stilistică la un inventar de procedee

[1] V. V. Vinogradov, *Des tâches de la stylistique*, în *Théorie de la littérature*, p. 113.

[2] B. Terracini, *Analiză stilistică şi critică literară*, în *Poetică şi stilistică*, Orientări moderne, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1972, p. 134.

subsumate unui sistem. Bricolajul demontării şi montării operei ni se pare însă insuficient, iar demersul intelectual spre text are o finalitate minoră, atîta vreme cît lectura stilistică nu este învestită cu o funcţie valorizantă. Înlocuind conceptul de inefabil cu acela de conţinut inepuizabil, Cesare Segre lasă critica să plutească într-un spaţiu infinit de aproximaţii. „În concluzie : critica va putea obţine, prin rafinarea metodelor ei, victorii mereu mai numeroase, dar trebuie să fie pregătită pentru nenumărate şi inevitabile eşecuri : opera de artă, ca orice fapt spiritual, ni se înfăţişează cu limite precise, dar cu un inepuizabil conţinut. «Modelul» propus de critic nu poate fi decît o aproximaţie a operei." [1]

Evident că nu se poate contesta faptul că modelul structural sau alt model construit de un critic, nu acoperă structura integrală a operei. Dar acest *model preferenţial* se bazează pe anumiţi indici obiectivi care, deşi nu sînt absolut toţi indicii informaţionali din operă, reprezintă o acreditare a modelului construit, nu o simplă aproximaţie. Dacă lectura stilistică a operelor literare poate avea un scop pur lingvistic, dacă ea poate fi de asemenea redusă la descoperirea sistemului operei, a mecanismului său structural intern sau la relevarea unor coduri, aceasta nu înseamnă că ea nu poate fi învestită în mod programatic şi cu o funcţie valorizantă pe plan estetic. Numai în această ipostază considerăm că lectura stilistică se converteşte în critică stilistică, studiul valorilor verbale, al modului structural intern etc. fiind doar mijloace care duc spre acest scop. Contribuţiile tradiţionale cele mai elocvente pe acest plan au fost aduse de Karl Vossler şi şcoala sa, apoi de Leo Spitzer. Fixîndu-i locul specific în timp, Leo Spitzer spunea că pentru şcoala vossleriană, sintaxa şi gramatica nu sînt nimic altceva decît stilistică îngheţată. După aceasta, şcoala de la München evoluează spre o cercetare dinamică a formelor literare, care permite formularea unor judecăţi estetice chiar şi atunci cînd sînt enunţate în mod indirect, cu o anumită timiditate. Abia acum distincţia între stilul general al unei limbi naţionale şi stilul

[1] C. Segre, *Sinteza stilistică*, în *Poetică şi stilistică*, p. 148.

individual al unui scriitor se poate face de pe baze noi, ce trimit spre concluzii valorizante.

Operînd anumite distincții în cadrul școlilor tradiționale de stilistică, Wolfgang Kayser precizează : „Pentru Bally și școala sa, stilul este un fenomen al limbilor naționale ; pentru Vossler, Spitzer ș.a., este un fenomen al personalității artistice în diferite sensuri, pentru direcția influențată de știința artei, stilul este, de cele mai multe ori, un fenomen al epocii, pentru alții, un fenomen al vîrstei, al generației, al națiunii etc." [1]

În secolul nostru, numărul esteticienilor și al criticilor literari care privesc stilul ca o expresie a personalității artistice a fiecărui scriitor a sporit într-un mod sensibil, în comparație cu veacul trecut. Se știe doar că în Italia, B. Croce a propus studiul poeziei ca act de expresie stilistică individuală. Stilul apare, așa cum spusese și Paul Valéry, ca o abatere din ce în ce mai evidentă de la norma generală. De aceea, scriitorul francez ajunge să afirme că poezia este limbaj în limbaj, idee pe care o găsim formulată într-o altă manieră și la cercetătorul structuralist marxist I. M. Lotman. În Spania, o teză asemănătoare este apărată de cunoscutul romanist Dámaso Alonso. Și el consideră că stilul este obiectul unic al criticii literare, dar și al istoriei literare. [2] Față de aceste tendințe restrictive excesive ale obiectului criticii literare, referitoare la abordarea pur stilistică a operei, școala germană reprezentată de Wolfgang Kayser are o comprehensiune mult mai largă față de relația stil—operă—autor. El pleacă de la premisa că opera literară cu toate particularitățile sale specifice poate acoperi într-o măsură mai mare personalitatea unui autor, așa cum poate să o și depășească. Wolfgang Kayser enunță un punct de vedere fertil pentru diverse direcții critice, din care rezultă că „stilul unei opere este o percepție unitară, în care se găsește un univers literar ; formele de expresie sînt categorii, respectiv, forme ale percepției" [3].

[1] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, Francke Verlag, 1965, p. 281.
[2] D. Alonso, *Poesia española*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, p. 12.
[3] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, p. 290.

Nota caracteristică a unei opere literare rezultă astfel din percepţia specifică a lumii de către scriitor, comunicată pe plan verbal prin expresia cea mai adecvată. De aceea, studiul operei izolate, ca şi al creaţiei de ansamblu a unui autor, trebuie să le confere individualitatea prin decelarea componentelor artei literare. Studiul motivelor şi al temelor comune, corelat cu expresia lor artistică individuală, va duce la configurarea criticii stilistice comparate, care ni se pare una din cele mai remarcabile realizări ale timpului nostru.

Discuţiile despre limba naţională şi stilul individual impun doar din partea lui Roland Barthes unele precizări menite să orienteze critica stilistică spre un alt nivel de percepţie a operei. Teza sa despre limbă şi stil, concepute ca nişte date ce preced orice problematică a limbajului, enunţată în *Gradul zero al scriiturii*, este cunoscută. În vreme ce atît limba cît şi stilul sînt considerate de el ca nişte forţe oarbe, *scriitura* reprezintă faptul individual, relaţia dintre creaţie şi societate, deci limbajul literar propriu-zis, transformat prin destinaţia sa socială.

Opoziţia lui Roland Barthes faţă de unele teze ale criticii stilistice tradiţionale nu se reduce la o simplă modificare de concepte. Transferînd cercetarea stilistică pe planul productivităţii textului, criticul francez o orientează pe o cale nouă.

Atunci cînd studiile de neoretorică şi poetică structurală sînt evaluate din perspectiva unor concluzii care nu trebuie să ducă la formularea unor judecăţi estetice, rezervele faţă de aceste moduri de abordare a operei apar iarăşi pe prim-plan. Tehnicizată excesiv, cantonată în studiul procedeelor, o anumită direcţie a criticii stilistice aduce iarăşi în discuţie *magia incomunicabilului*, bazată pe alte argumente decît cele întîlnite la Croce, atunci cînd vorbea despre caracterul inefabil al poeziei.

Făcînd efortul de a recupera cît mai mult dintr-o operă, de a reduce la minimum ponderea de informaţii prin demersul critic, Galvano della Volpe propunea depăşirea oricărei metode stilistice al cărei efort tehnic se oprea la circumscrierea inefabilului : „...trebuie să concludem că numai o parafrază dialectică (în dubla sa articulare de parafrază semantică şi ritmică) poate fi criteriul adecvat al unei valutări lite-

rare integral funcţionale, care să se distingă, aşadar, pe de-o parte, de orice reziduală critică estetizantă, sau a poeziei ca «enunţ inefabil», în cel mai înalt mod contradictorie dacă este profesată de filologi ; şi, pe de altă parte, să se distingă de orice aşa-zisă critică structuralistă, care tinde să aducă sarcina criticului literar la acelaşi nivel cu al lingvisticii (fie chiar un superlingvist), sau, în cel mai bun caz, la nivelul unui modern *rhétoricien*" [1].

În măsura în care reprezintă o modalitate specifică de cunoaştere a specificităţii operei literare, critica stilistică presupune şi prezenţa unei conştiinţe valorizante.

Pierderea unor informaţii prin exercitarea demersului stilistic spre un text nu este o dovadă a existenţei inefabilului misterios, indescifrabil în opera literară, ci doar o expresie a limitelor unor metode critice. Eliberată de orice reziduuri mitice mascate, critica raţionalistă modernă are toate şansele să convertească necunoscutul în cunoscut. Legitimarea existenţei ei nu se poate produce decît pe această cale.

Leo Spitzer

Critica stilistică este o creaţie a lingviştilor şi a istoricilor literari care nu au mai apreciat fenomenele de limbaj doar ca un document ce însumează vorbirea unui popor sau stilul unei epoci. Faptul acesta a dus la o deplasare a atenţiei cercetătorilor spre limbajul interpretat ca expresie specifică a unui anumit vorbitor căruia i se atribuie o anumită intenţionalitate.

Referindu-se la procesul de configurare a criticii stilisticii, Alfredo Schiaffini precizează că aceasta s-ar constitui ca o ştiinţă nouă abia în ultimul deceniu, fără să aibă vreo legătură cu retorica din antichitate sau cu stilistica normativă, apreciată de învăţatul italian ca o a treia secţiune a retoricii clasice. [2]

[1] G. della Volpe, *Lingvistica şi critica literară*, în *Poetică şi stilistică*, p. 243.

[2] L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di Alfredo Schiaffini, Bari, Editori Laterza, 1966, p. 7.

Ca şi mulţi dintre predecesorii săi, Leo Spitzer a pornit şi el de la filologie, primele sale studii fiind comentarii lingvistice pe marginea operelor unor scriitori. Dar, cine parcurge scrierile pe care cunoscutul lingvist le-a strîns în *Stilstudien* (1928) constată că acesta era de la început preocupat de motivarea unor opţiuni ale scriitorilor pentru anumite modalităţi de expresie. Jean Starobinski precizează că interesul lui Leo Spitzer pentru opţiunile stilistice care constituie pe plan literar o *deviaţie diferenţială* faţă de normele limbii comune, a fost stimulat de cercetările lui Hugo Schuchardt, care în cercetările sale de gramatică istorică căuta resursele etimologiilor motivate.

Într-adevăr, poziţia lui Leo Spitzer începe să se precizeze odată cu publicarea studiului său *Sprachwissenschaft und Wortkunst* (1928). După opinia sa, *ştiinţa limbii* a fost multă vreme anesteziată de raporturile sale inexistente cu estetica. Ignorarea implicaţiilor estetice şi a aspectelor subiective ale limbii a imprimat cercetărilor de lingvistică un caracter pur pozitivist. De *arta cuvîntului* s-au apropiat atît în Franţa cît şi în Germania, în primul rînd, anumiţi istorici literari ca Thibaudet, Gundolf, Walzel, care nu au ezitat să examineze consecinţele pe care le pot avea anumite categorii gramaticale pe planul creaţiei literare.

Eruditul filolog ajunge astfel la concluzia că puntea de legătură dintre *ştiinţa limbii* şi *ştiinţa literaturii* se produce prin cercetarea stilistică, limba ca *artă aplicată* reprezentînd, de fapt, stilul. Expresia lingvistică nu mai apare astfel doar ca un *semn* care transmite un *sens*, ci ca o încărcătură spirituală a cărei intenţionalitate se cere a fi descifrată. În felul acesta, raportul dintre *gramatică* şi *stilul individual* este de natură să surprindă specificul operei unui scriitor.

Dar profesiunea de credinţă cea mai complexă a autorului se defineşte în *Arta limbajului şi lingvistica* (1948). Nemulţumirea sa faţă de rezultatele lingvisticii tradiţionale se conturează în anii cînd îşi făcea ucenicia la Viena, sub îndrumarea lui Meyer-Lübke. Rememorînd anii de formaţie spirituală în lumina unei vaste experienţe, acumulate pînă în ultima parte a vieţii, Leo Spitzer scoate în evidenţă semnificaţia care a avut-o pentru el studiul despre Rabelais şi concluziile pe

care le-a desprins din cercetările limbii literare, apreciată dintr-un nou unghi de vedere. În acest stadiu al evoluției gîndirii sale, limbajul reprezenta pentru el o cristalizare externă a unei forme inferioare.

Cercetarea operei lui Rabelais i-a permis astfel autorului să ajungă la concluzia că abordarea unui text poate începe cu analiza structurii sale compoziționale pentru a ajunge la anumite idei, așa cum poate reface și calea inversă, de la idei spre limbaj. Ca lingvist, autorul a acordat precădere primei ipoteze de lucru.

Leo Spitzer este însă adversarul oricărei metode rigide, de aceea evită să recomande un anume tip constant de cercetare. Necesar pentru orice critic i se pare însă avansul de la suprafață spre centrul vital al operei. Faptul acesta presupune însă examenul atent al detaliilor specifice fiecărei opere și integrarea acestora într-un context spiritual de ansamblu. După aceasta, autorul indică o nouă confruntare a imaginii de ansamblu cu detaliile, pentru a se observa dacă *forma internă*, sesizată de critic, este un model fidel al operei, concepută ca o totalitate organică. Relaționarea repetată a detaliilor cu ansamblul constituie procedeul fundamental prin care un critic preocupat de *lectura stilistică* își poate da seama dacă a descoperit centrul vital al operei, sistemul solar al acesteia sau dacă a rămas doar la periferia ei.

Pornind de la aceste date metodologice, școala pozitivistă americană i-a reproșat lui Leo Spitzer că se întemeiază pe un sistem circular de argumentare psihologică ce reprezintă un cerc vicios. Avînd în vedere aceste obiecții, lingvistul vienez simte nevoia să precizeze că el nu *psihologizează* implicațiile operei literare, dimpotrivă, le examinează în marea lor varietate. Comprehensiunea circulară a operei literare are, după opinia sa, o strînsă legătură cu *cercul filologic* ce reprezintă un *modus operandi* frecvent utilizat de lingviști. Așadar, dacă expresia *Zirkel im Verstehen* este împrumutată de la Dilthey și Schleiermacher, procedeul are o răspîndire mult mai largă.

Dar relaționarea detaliului cu ansamblul nu se oprește aici. Entitatea unei opere, cum este aceea a lui Rabelais, impune o nouă integrare într-un context mult mai cuprinzător, încît

creaţia izolată a unui scriitor să poată fi situată într-un anume flux istoric. În felul acesta, Leo Spitzer se apropie de tradiţiile istoriei literare germane, integrarea unui autor în evoluţia ideilor reprezentînd un procedeu specific pentru *Geistesgeschichte*. Supuse acestei metode, scrierile lui Rabelais sînt aşezate într-o *serie istorică* reprezentată de Pulci, Hugo, Céline. Inducţia care pleacă de la un detaliu duce astfel spre un tot, marcat de un *Weltanschauung*.

Descrierea unui procedeu care arată avansul pas cu pas în înţelegerea operei literare, pune în lumină o direcţie liniară şi alta temporală, prin care se produce perceperea acesteia. Actul de percepţie trebuie să aibă însă un caracter sincronic.

Dar, analiza pas cu pas nu este recomandată ca o metodă certă, deoarece experienţa a arătat că un prim pas eronat poate duce la concluzii generale false.

Ajuns la sfîrşitul activităţii sale, Leo Spitzer mărturiseşte că nu cunoaşte nici un procedeu care să poată garanta că impresia iniţială despre o operă este corectă. De aceea, singura cale de ieşire din impas rezultă din lectura repetată a operei, care se asociază cu experienţa acumulată de critic. Lectura repetată şi comprehensiunea circulară duc, după părerea lui Leo Spitzer, la realizarea acelui declic decisiv pentru perceperea adecvată a creaţiei literare.

Fiecare autor şi fiecare operă presupun o inspiraţie specifică din partea criticului, o tentativă de elucidare cu caracter unic. „De fapt, precizează autorul, criticul trebuie să se poată transforma ca un Proteu. O tehnică fericită pentru o operă nu poate fi aplicată în mod mecanic asupra alteia."[1]

Necesitatea diversificării procedeelor şi a adecvării lor la specificul operelor rezultă din unicitatea actului de expresie. Lectura stilistică a textului poate astfel permite accesul spre sistemul solar al creaţiei literare.

Dacă eseul amintit reprezintă o profesiune de credinţă şi un act de reexaminare retroactivă a unei ample şi fertile activităţi, într-un alt studiu din 1931 despre *Interpretarea lingvistică a operei literare*, premisele criticii psihostilistice, culti-

[1] L. Spitzer, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1970, p. 68.

vată în mod predilect de autor, ies cu și mai multă putere în relief.

Punctul său de plecare este oferit de principiul vosslerian, din care rezultă că orice emoție are un ecou evident în viața psihică obișnuită, reflectîndu-se și în limbajul cotidian. Or, se știe că Vossler concepe limbajul ca un adevărat depozit de stări psihice.

Pornind de la această premisă, Leo Spitzer precizează că de la cele mai mărunte variațiuni de pronunțare și accent, care sînt abia perceptibile, pînă la invenția unor noi vocabule și neologisme, avem o întreagă gamă de transformări lingvistice determinate de starea sufletească.

Exemplele oferite de autor sînt într-adevăr convingătoare. Modul său de abordare a textului poate fi sintetizat în două cuvinte cu caracter programatic, *Wort* und *Werk*. Dar principiul acesta îl determină să accepte postulatul că între expresia verbală, complexul operei și autor trebuie să existe o armonie prestabilită, o coordonare misterioasă care determină relația dintre voința creatoare și forma verbală. Analiza unor poezii de François Villon este elocventă în acest sens. Dar priceperea și erudiția lingvistului, ca și intuiția excepțională a criticului capabil să recreeze opera analizată prin lectura stilistică rezultă din unele studii de mai mare amploare, ca : *Efectul de surdină în stilul clasic : Racine* (1931), *Cîteva interpretări din Voltaire* (1931), *Stilul lui Marcel Proust* (1928) și *Cîteva aspecte ale tehnicii romanelor lui Michel Butor* (1960—61).

Analiza operei lui Racine este într-adevăr convingătoare pentru ceea ce Roman Jakobson a numit gramatica poeziei și poezia gramaticii.

Leo Spitzer avansează de la început ideea că stilul racinian nu se caracterizează printr-o *marcă forte*, el fiind alimentat de conversația uzuală, învestită cu o anumită solemnitate. La început, aprecierile spitzeriene au un caracter impresionist. Stilul racinian sugerează astfel, după opinia autorului, zborul maiestuos, lunecarea senină, coborîrea lentă spre pămînt. Dar aceste considerații generale sînt atestate de lectura stilistică, destinată să demonstreze că ordinea cuvintelor, ritmul, armonia limbii reprezintă efortul scriitorului spre echili-

bru. Pentru a dovedi această afirmaţie, Leo Spitzer îşi propune să detecteze efectele de atenuare din stilul racinian, obţinute în primul rînd prin *procedee gramaticale.*

Dacă analiza textelor raciniene reprezintă un model de studiu de psihostilistică, în *Cîteva interpretări din Voltaire* procedeele autorului sînt relativ diferite. Clasic, comentariul de text are un caracter comparativ, referinţele la *Zaira* şi *Othello* fiind de natură să definească două stiluri literare diferite. Dar predominarea limbajului oral la Voltaire şi a celui pasional la Shakespeare capătă, în ultimă instanţă, o motivaţie furnizată tot de lectura psihostilistică.

Preocuparea aceasta permanentă pentru stabilirea unui raport organic între conţinutul psihic şi expresie este, la rîndul ei, corelată cu fundalul general de idei, care trimite spre *Geistesgeschichte.*

Interesul pentru familiile de cuvinte din limba unei epoci sau din opera lui Rabelais, se extinde astfel la examenul global al stilului racinian, pentru a ancora în cercetarea structurii frazei din opera lui Marcel Proust. Şi în acest caz, consideraţiile iniţiale au un caracter impresionist şi sînt de natură psihologică. Leo Spitzer constată că opera lui Proust dezvăluie un conţinut sufletesc foarte complicat. Afirmaţia aceasta se constituie ca un adevăr care nu mai trebuie demonstrat. Prezenţa unui flux psihic bogat, ca şi modul în care se produce contactul dintre conştiinţă şi lucruri, se traduce pe plan stilistic prin apariţia unei *fraze monstru,* susţinută de un anumit ritm specific.

Dar, proiectarea stărilor de conştiinţă asupra lucrurilor, duce la descompunerea şi recrearea lor dintr-o nouă perspectivă. La aceasta se adaugă individualizarea lor prin vizualitate. Dinamica eului şi a lucrurilor imprimă stilului proustian o amprentă specifică. Bazat pe ample perioade, stilul scriitorului francez este supus de scriitor unei adevărate *detunături,* care permite desprinderea planului prim de fundal, ca şi despicarea frazei fluviu, construită prin acumulare, în elemente de naraţiune pură, detaşabile şi ele de comentariu. Aparatul psihologic introdus în textură prin paranteză este de asemenea divizat în mai multe elemente.

În felul acesta, referințele bogate privitoare la conținutul psihologic al operei și structurile stilistice se clarifică în mod reciproc.

Lecturile stilistice spitzeriene sînt de natură să pună în lumină erudiția lingvistului, dublată în permanență de o intuiție fină a valorilor literare. Unii comentatori ai operei sale au calificat modul acesta de abordare a textului drept *critică empirică*. Afirmația ni se pare exagerată, dar chiar dacă ea s-ar putea susține, presupune un dar excepțional de penetrație în esența textului unei opere literare. Leo Spitzer beneficiază de acest dar deosebit, de aceea metoda sa, bazată pe adevăruri generale, postulate, corelate cu argumente de ordin stilistic destinate să o confirme, are valoare în măsura în care ea este acoperită de intuițiile excepționale ale acestui mare lingvist.

Wolfgang Kayser îl integrează pe Leo Spitzer în școala vossleriană. Însăși afirmația lui Vossler că gramatica este un gen de *stilistică înghețată* constituie un argument adus în acest scop. Dar nu este mai puțin adevărat că premisele teoretice ale criticii stilistice spitzeriene au puncte de plecare mai numeroase. De la Herder și Hamann pînă la Wilhelm Humboldt, Saussure, Croce, Vossler, Wolfgang Kayser scoate în evidență o suită de cercetători și teoreticieni ai fenomenului de limbaj care i-au oferit lui Leo Spitzer sugestii fertile pentru cristalizarea criticii stilistice. Integrat însă în mod firesc în școala müncheneză de stilistică, alimentată de ideile lui Croce și Vossler, Leo Spitzer apare în mod firesc ca exponentul unei direcții care se preocupă de stilul individual al artistului creator, nu de stilul epocii sau de stilul național.

Filiațiile de această natură stau în atenția multora dintre cercetătorii operei spitzeriene. În *Critica letteraria dell novecento* (1969), Italo Viola face numeroase apropieri între ideile lui Leo Spitzer despre stil și acelea ale lui Croce. Alfredo Schiaffini stăruie de asemenea asupra filiației Croce—Vossler—Spitzer. Dar învățatul italian atrage atenția asupra faptului că într-o scrisoare primită din partea lui Leo Spitzer, acesta preciza că în 1911, cînd a scris studiul despre neologisme în opera lui Rabelais, nu știa încă nimic despre Vossler, și cu atît mai puțin despre Croce. Receptarea ideilor acestora s-a

produs mai tîrziu, distincţia dintre *Sprachstile* şi *Stilsprachen* fiind, după cum mărturiseşte autorul, de origine vossleriană. [1]

Integrarea lui Leo Spitzer în şcoala münchenează, ca şi referinţele la unele modele ale sale, ne permit să putem pune în relief într-o manieră cît mai convingătoare, originalitatea cercetărilor sale.

Genul de *critică psihostilistică* spitzeriană nu se întemeiază pe explorarea psihologiei creatorului sau pe sondarea unui anumit tip de *Erlebnis* specific, care apoi să fie detectate în operă, aşa cum procedează Ch. Mauron şi J.-P. Weber.

Explorarea psihologică întreprinsă de Leo Spitzer vizează opera, considerată un document fundamental şi suficient intenţiei sale.

Leo Spitzer ştie că anumite stări ale vieţii psihice conştiente sau inconştiente nu pot fi comunicate decît prin anumite structuri lingvistice specifice. În felul acesta, investigarea stilistică ajunge să fuzioneze cu cea psihologică sau psihanalitică.

Evident că toate aceste precizări nu îşi propun să ducă la definirea unei metodologii spitzeriene unitare, deoarece autorul însuşi nu a fost ispitit niciodată de un asemenea obiectiv. Dar, în măsura în care reconstituim o metodologie spitzeriană, ea este, după cum demonstrează Jean Starobinski, „descrierea unei deveniri a spiritului : ea nu este o reţetă, un mod de întrebuinţare, un procedeu, ci o reflecţie purtînd în etapele progresive prin care se modifică, din aproape în aproape, relaţia cititorului cu textul, în măsura în care el îi sesizează mai bine sensul global“ [2].

De aceea, metodologia spitzeriană care îmbină rigoarea filologică cu impresionismul axiologic subtil este un echivalent al disponibilităţilor spirituale ale acestui erudit cercetător. Constatarea aceasta nu anulează receptivitatea criticii contemporane faţă de opera sa. De la Erich Auerbach şi Emil Staiger, pînă la unii dintre exponenţii criticii din noul val, ca Roland Barthes, opera lui Leo Spitzer constituie o prezenţă fertilă.

[1] L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, pp. 10—11.
[2] L. Spitzer, *Études de style*, p. 29.

Erich Auerbach

Exponentul cel mai strălucit al stilisticii comparate este Erich Auerbach. *Mimesis* (1946) şi *Limba literară şi publicul în Antichitatea latină tîrzie şi în Evul Mediu* (1957) sînt operele sale cele mai reprezentative, apreciate ca cercetări de bază în domeniul criticii stilistice. În postfaţa la *Mimesis*, Erich Auerbach face cîteva precizări succinte, dar utile cu tot laconismul lor deliberat, privitoare la metoda sa de interpretare stilistică a textului, ca şi la semnificaţia, dealtfel destul de vagă şi elastică, pe care o acordă noţiunii de realism. Precizîndu-şi obiectul cercetării sale, autorul arată că acesta constă în „interpretarea realităţii cu ajutorul reprezentării literare sau «imitării»" [1]. Concepînd arta literară ca *„mimesis"*, Auerbach nu îşi propune totuşi să scrie o istorie a realismului de-a lungul veacurilor. El se mulţumeşte să realizeze o interpretare de texte literare din diverse epoci, din care rezultă pe de o parte integrarea unor noi aspecte ale realităţii în opera de artă, pe de altă parte definirea celor două niveluri stilistice liminare care traversează toate etapele culturii, *„stilul înalt"*, nobil, şi *„stilul umil"*, popular, care însumează vorbirea cotidiană.

Auerbach îşi restrînge astfel mereu obiectul cercetării, adăugînd că nu se preocupă de *„realism în genere"*, ci de „măsura şi felul seriozităţii problematicii sau tragicului în tratarea obiectelor realiste" [2].

Într-un anume fel se poate spune că metoda de reconstituire a elementelor artei realiste dintr-o epocă este uzitată de Auerbach într-o manieră frecventă în cercetările de paleontologie. Dar pe cînd paleontologii sînt nevoiţi uneori să reconstituie diversele animale preistorice avînd la dispoziţie doar cîteva elemente anatomice, Auerbach detaşează dintr-un fenomen artistic de ansamblu o operă considerată caracteristică, şi din aceasta un fragment, a cărui analiză este destinată să sugereze o anumită manieră de reprezentare a realităţii într-o anumită etapă a istoriei literare.

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1967, p. 616.
[2] *Op. cit.*, p. 618.

Opusă metodei şcolii lui Dilthey, care recomanda analiza unei opere pornindu-se de la structura ei de ansamblu, după care urma cercetarea unor structuri subordonate şi a mesajului, critica fragmentaristă practicată de Auerbach reface acest proces într-o manieră inversă, din care nu lipseşte un anumecoeficient de subiectivism. Opţiunea pentru un astfel de gen de analiză se explică la Auerbach atît prin finalitatea ultimă, implicită a cercetării sale, care vizează demonstrarea unor stiluri comune pentru literatura europeană în diverse epoci, cît şi prin specificul metodei istoriste, pusă la contribuţie în explicarea reprezentării realităţii în artă.

Enunţate laconic, principiile stabilite de Auerbach capătă o aplicare mult mai largă în *Introducerea* la *Limba literară şi publicul în Antichitatea latină tîrzie şi în Evul Mediu*, unde indicaţiile despre *„scop şi metodă"*, apreciate de autor ca un preludiu posibil la *Mimesis*, sînt mult mai cuprinzătoare şi mai elocvente. După părerea cercetătorului, şcoala germană de romanistică îşi are punctul de plecare în istorismul romantic profesat de Herder, fraţii Schlegel şi Jacob Grimm. Cu aceştia, demonstrează Auerbach, s-a creat *„conştiinţa europenismului"*, iar mai tîrziu, prin unii romanişti de largă erudiţie ca Vossler, Curtius şi Spitzer, s-a ajuns la ideea *„filologiei romanice europene"*, noul stadiu spre care Auerbach tinde fiind scoaterea în evidenţă a trăsăturilor generale, comune întregii culturi europene. Traducător şi interpret al operei lui G. B. Vico, Auerbach a fost puternic influenţat de istorismul acestuia, ca şi de ideea seducătoare desprinsă din opera gînditorului italian, care afirmase doar de atîta vreme că obiectul filologiei trebuie să fie ceea ce el numeşte *„mondo di nazioni"*. Cristalizat în polemica împotriva *„metodei geometrice"* carteziene, istorismul practicat de Vico a dus, după părerea lui Auerbach, la formarea conştiinţei istorice. Identificînd *ceea ce este istoric cu ceea ce este uman*, Vico nu se preocupă numai de istoria politică, ci şi de aceea a gîndirii, a expresiei, a religiei, a dreptului şi a economiei, fiindcă toate rezultă din aceeaşi civilizaţie, din aceleaşi condiţii.

Subliniind aceste idei desprinse din *Scienza Nuova*, Auerbach ajunge la concluzia că dezvoltarea naţiunilor are la

bază anumite legi comune și factori asemănători, pe care le va folosi și el în explicarea trăsăturilor unor opere de artă. Observînd elementele utopice prezente în *Scienza Nuova*, ca și excesele rezultate din relativismul istoric, Auerbach consideră totuși istorismul ca o descoperire metodologică fundamentală pentru diversele domenii de cercetare. Istorismul, mărturisește autorul, a permis să se realizeze în Germania conceptul de „*Geistesgeschichte*", căruia i se subordonează toate disciplinele istorico-umanistice, inclusiv istoria dreptului și a economiei. Considerînd ca depășit istorismul la Vico, Auerbach precizează că „tentativa cea mai genială și cea mai influentă de înțelegere... a întregii istorii moderne este materialismul dialectic".

Beneficiind astfel într-o anumită măsură de rezultatele la care a ajuns istorismul romantic și mai tîrziu cel marxist, Erich Auerbach precizează că în sensul cel mai larg obiectul cercetărilor sale este Europa cu trăsăturile ei unitare de civilizație și artă, înțelegerea culturii contemporane nefiind posibilă, după părerea sa, fără cunoașterea culturii și civilizației din ultimele trei milenii.

Fără să se lase sedus de dezbateri teoretice mai ample, Auerbach investighează, pornind de la aceste principii, operele literare din diverse epoci. Pentru el, realismul este în primul rînd o categorie istorică, prezentă într-o manieră sau alta în dezvoltarea literaturii. Prin achiziția de noi elemente din realitate sau din diverse discipline umanistice ca istoria, sociologia, psihologia și filozofia, creația literară înregistrează un progres continuu, iar semnificația realismului se lărgește mereu. Dar, așa cum observă pe bună dreptate Tudor Vianu, „în loc de a ne prezenta o *devenire*, Auerbach ne înfățișează crîmpeie ale *devenitului* și ne lipsește astfel de înțelegerea factorilor care au propulsat istoria literară în timp de milenii" [1].

Cu toate acestea nu se poate spune că Auerbach renunță total la explicarea progreselor realismului prin factori extra-

[1] T. Vianu, *Inceputurile realismului în antichitate*, în *Studii de literatură universală și comparată*, ed. II-a, Editura Academiei, 1963, p. 42.

literari, desprinşi din istorie şi sociologie. Viziunea lui istoristă nu permite o cercetare unilaterală, dar aceşti factori sînt adesea doar sugeraţi sau deduşi din acel *„Zeitbewusstsein"*, conştiinţa epocii asupra condiţiei umane.

După părerea lui Auerbach, configurarea mai complexă a realismului în artă s-a produs în momentul în care s-a realizat acel proces de amestec al *„stilului înalt"* cu *„stilul umil"*, cotidian. Atîta vreme cît faptele grave din viaţa societăţii au fost relevate doar prin *„stilul înalt"*, nobil, aşa cum apare în tragedia clasică, iar viaţa poporului a fost înfăţişată doar prin *„stilul umil"*, realismul nu a căpătat o mare extensiune, fuziunea dintre comic şi tragic şi apariţia grotescului în artă fiind tot un produs al amestecului stilurilor. Prin urmare, factorii care duc la cristalizarea primelor etape ale realismului sînt de ordin strict literar, şi dacă autorul constată prezenţa realismului în Antichitate, deci înainte de fuziunea stilurilor, el o explică prin influenţa textelor biblice, fapt care nu ni se pare întotdeauna convingător.

Primul moment din istoria literaturii europene cînd Auerbach semnalează existenţa unor elemente realiste este reprezentat de opera lui Homer. Comentariul episodului întoarcerii lui Ulise la Itaca şi recunoaşterea acestuia de către doică după rana din tinereţe se face în scopul detectării unor elemente realiste caracteristice în *Odiseea*. Analiza stilistică plină de fineţe a acestui pasaj îl duce pe Auerbach la constatarea că Homer înfăţişează toate evenimentele în prim-plan, naraţiunea evoluînd într-un prezent continuu. Poemele homerice sînt astfel lipsite de un fundal mitic mai profund. Pentru a elabora şi mai convingător acest punct de vedere, Auerbach face o elocventă comparaţie cu unele pasaje biblice din *Geneză*. Corelaţia stabilită îi permite cercetătorului să ajungă la unele observaţii care pun în lumină două maniere artistice diferite de abordare a realităţii.

Dacă la Homer predomină primul plan şi determinarea riguroasă a spaţiului şi a timpului în care se desfăşoară evenimentele iar personajele sînt dezvăluite total, nelăsîndu-se nici un coeficient de mister — în textele biblice,

planurile sînt diversificate. Nuanţele create între lumină şi umbră în zugrăvirea personajelor, nedeterminările spaţiale şi temporale, toate acestea dau textelor biblice o tensiune mărită şi o notă de mister, evidentă pentru cititori.

Cele două modalităţi artistice diferite de relatare a fluxului vieţii, prezente în poemele homerice şi textele biblice care aparţin Antichităţii ebraice, se prelungesc, cu unele modificări de nuanţă, vreme îndelungată în istoria literară. Pasajele alese de Auerbach din literatura antică sînt semnificative şi din acest punct de vedere, dar ele sînt menite să demonstreze lărgirea continuă a perspectivei literare din care este abordată realitatea. Analiza unui fragment din *Satiriconul* lui Petronius este şi ea edificatoare în acest sens. Ca şi poemele homerice, opera lui Petronius a fost realizată înainte de fuziunea stilurilor. Prin urmare, conform doctrinei literare clasice, lumea de parveniţi care populează romanul lui Petronius este descrisă prin *„stilul umil"*, familiar. Aici dispare însă impresia de obiectivism, specifică naraţiunii relatate de un spectator impasibil. Comentatorul oaspete care îi descrie pe comeseni are unghiul lui propriu de vedere asupra lor, în felul acesta cristalizîndu-se o primă etapă de subiectivizare a prozei, care-i permite lui Auerbach unele analogii, îndepărtate este adevărat, cu proza lui Proust.

Dar ceea ce lipseşte la Petronius ca şi la Homer este fundalul istoric şi mai ales explicaţia cauzală, de ordin social, a unor fenomene pe care scriitorul le constată. Aceeaşi absenţă a interesului pentru explicaţia cauzală este subliniată de cercetător şi în scrierile istorice ale lui Tacit sau în acelea ale lui Ammianus Marcellinus. Absenţa viziunii destinate să dea o imagine mai complexă raporturilor dintre oameni şi mediul lor natural de viaţă se reflectă şi în unele construcţii stilistice, lipsa explicaţiilor cauzale constituind un fenomen mai general în cadrul epocii.

Pornind de la aceste observaţii pe care le prilejuieşte analiza unor texte din literaturile antice, Auerbach va demonstra că progresul realismului nu este determinat numai de fuziunea stilurilor, ci şi de tendinţa de aşezare a oamenilor în climatul lor firesc de viaţă şi de explicare a manifestărilor lor prin

modificările care au loc în istoria societăţii şi a civilizaţiei, ca şi prin progresul culturii în general.

Consecvent metodei sale de cercetare a etapelor progresive ale realismului, Auerbach se opreşte asupra literaturii medievale, din care comentează un pasaj din *Cîntarea lui Roland* şi un fragment din *Misterul lui Adam*. Şi în stilul cîntecului eroic francez domină anumite cerinţe, formulate, la timpul lor, de doctrina literară clasică. Relatarea faptelor de vitejie se face într-un *„stil înalt"*, realitatea este redusă la lumea nobililor, fundalul social-economic este absent, iar din punct de vedere formal, stilul epocii se traduce în construcţii paratactice, oarecum similare cu tradiţia retorică clasică. Pe calea aceasta, autorul stabileşte anumite trăsături ale romanului de curte, în care de asemenea lipseşte limba poporului ce apare, în creaţia literară, odată cu Dante. În cadrul operei lui Dante, Auerbach constată schimbarea frecventă a locului acţiunii, întreruperile dialogului şi intervenţia altor personaje, prezenţa unor personaje din medii diferite şi de aici, inevitabil, amestecul de stiluri. Pe alt plan, frecvenţa propoziţiilor cauzale, care înlătură unele construcţii paratactice, duce la explicarea unor fenomene pe care le relevă fundalul social, evident aici. Mai mult, *„realismul figural"*, opus viziunii spiritualist-alegorice din unele scrieri medievale, apare ca o trăsătură dominantă a *Divinei Comedii*.

Metamorfozarea filonului realist în creaţia literară este subliniată de Auerbach prin semnificaţia multilaterală pe care o are în acest sens *Decameronul* lui Boccaccio. Ceea ce autorul reţine în primul rînd aici este tendinţa de utilizare a limbii populare în creaţia literară într-o proporţie şi manieră neîntîlnită la nimeni mai înainte. Povestitorul, povestirea şi ascultătorii, deci toţi factorii care fac posibilă transmiterea mesajului de la emiţător la receptor, aparţin, după Auerbach, aceleiaşi lumi — poporul — ceea ce este evident o eroare, rezultată din forţarea adevărului istoric de către cercetător.

Eterogenă, lumea din *Decameronul* face posibilă apariţia dialogului nestilizat şi a construcţiilor paratactice, specifice în această operă pentru vorbirea orală, populară. Viziunea realistă complexă asupra vieţii se realizează astfel la Bocca-

ccio prin elemente multiple care rezultă din coloritul local accentuat, stratificaţia socială diferenţiată şi caracterizarea personajelor prin determinarea atitudinii lor cu ajutorul unor factori social-istorici concreţi. Profund şi autentic în surprinderea aspectelor comice şi umoristice din societatea vremii, Boccaccio este superficial atunci cînd încearcă să relateze fapte tragice. Dar cu toate acestea, achiziţia de elemente şi procedee realiste în proza lui Boccaccio este masivă şi de certă importanţă pentru evoluţia ulterioară a literaturii în care domină ceea ce Auerbach numeşte *„stilul mijlociu"*, intermediar deci între *„stilul înalt"* şi cel *„umil"*.

În acelaşi spirit analizează autorul contribuţia lui Rabelais la dezvoltarea realismului, precizînd că lipsa de pudoare în relatarea unor detalii despre corpul omenesc şi fiziologia lui, ca şi fuziunea între realismul satiric şi intenţiile didactice, constituie preluări din realismul medieval tîrziu.

Îndreptat mai mult spre exterior, preocupat de structura interioară a personajelor în măsura în care ea putea fi comunicată prin fapte, relatate direct de autor sau comentate de alte personaje, realismul medieval ca şi cel renascentist trece printr-un proces complex de metamorfozare datorită contribuţiilor literare atît de diverse pe care autorul le înregistrează la Montaigne, Shakespeare şi Cervantes.

Pornind de la finalitatea eseurilor lui Montaigne cristalizată în afirmaţia *„mă descriu pe mine însumi"*, Auerbach reţine un alt moment decisiv din procesul de subiectivizare a literaturii, care se produce în altă manieră decît la Petronius, prin dorinţa manifestă de etalare a eului. La Montaigne, precizează Auerbach, se poate vorbi de prezenţa *condiţiei umane* în literatură, deoarece viaţa omenirii, înfăţişată ca totalitate în sens modern, a devenit problematică. Ni se pare însă ciudat faptul că în analiza operei lui Shakespeare, criteriile aplicate în comentarea lui Montaigne sînt din nou schimbate, deşi la nici un alt scriitor al epocii problema *condiţiei umane* nu se pune cu atîta pregnanţă. Ca şi în alte capitole anterioare, Auerbach reţine la marele scriitor englez separarea stilurilor, lumea eroilor aristocraţi fiind zugrăvită prin *„stilul înalt"*, iar oamenii din popor prin *„stilul umil"*. Interesul cercetătorului nu se îndreaptă

în acest caz, cum ne-am fi aşteptat, spre sondarea efectelor artistice obţinute din fuziunea dintre comic şi tragic sau spre evaluarea estetică a alternanţelor stilistice din *Hamlet*.

Capitolele despre Cervantes şi despre clasicismul francez ni se par de asemenea puţin edificatoare. În cazul lui Cervantes, autorul relevă interesul pentru contemporaneitate şi prezenţa motivului *„nebuniei eroice"*, dar exegeza simbolică ni se pare forţată. La Bruyère reţine atenţia doar prin realismul psihologic şi interesul pentru detaliul social-istoric, fapt care-i permite cercetătorului să vadă în autorul *Caracterelor* un predecesor al lui Balzac.

În excursul său istoric, Auerbach, pornind de la anumite texte semnificative din abatele Prévost, Voltaire şi Saint-Simon, ajunge la concluzia pe deplin îndreptăţită că în cursul secolului XVIII se produce un anumit proces lent de *„radicalizare a realismului"*, pe care îl urmăreşte pe diverse planuri.

În *Manon Lescaut*, autorul subliniază mediul domestic, reconstituit printr-o viziune intim-erotică, *„viciul trivial"* fiind şi el sugerat printr-o *„reprezentare trivială despre virtute"*. Lumea descrisă în acest roman care are structura unei *drame lacrimogene*, este eterogenă. Ea este înfăţişată printr-un *„stil mijlociu"*, amestecul de realism, detalii tragice şi grave din realitate nedepăşind imaginea superficială a unei vieţi pe care scriitorul o acceptă aşa cum este.

Spre deosebire de romanul abatelui Prévost, după părerea noastră neconvingător încadrat în sfera realismului secolului al XVIII-lea, proza lui Voltaire, pusă de autor în slujba unor idealuri iluministe, are o structură specifică scopurilor sale propagandistice. Voltaire, demonstrează Auerbach, construieşte realitatea în spiritul intenţiilor sale. Simplificarea realităţii, reducţia la esenţele create de autor, se produce prin acea tehnică a proiecţiei luminii de reflector, care subliniază detalii aduse pe prim-plan, ca o imagine specifică a realităţii unei epoci.

Evident, nici în acest caz stilul scriitorului nu poate fi grav, amestecul de stiluri fiind justificat prin anecdotizarea problematicii grave, mutaţiile rapide, situaţiile absurde care duc adeseori la înfăţişarea omului în postura de clovn. Spre

deosebire de abatele Prévost, Voltaire *interpretează* realitatea, are o atitudine evidentă față de societate, rezultată de cele mai multe ori din includerea soluției finale în maniera de abordare a realității. Amestecul de stiluri, prezent în scrierile în proză ale lui Voltaire, evident într-o proporție mult mai redusă și în tragediile sale, este astfel caracteristic secolului al XVIII-lea, cînd numeroși scriitori devin prin specificul operei lor autentici moraliști.

Variată și bogată, memorialistica *„secolului luminilor"* are în cadrul culturii franceze evidente intenții moralizatoare. Din această recoltă bogată, Auerbach reține în mod deosebit scrierile lui Saint-Simon, pe care într-o terminologie ce nu poate evita un anume echivoc îl numește *„reacționar antiabsolutist"*. Specific pentru opera lui Saint-Simon i se pare cercetătorului absența tezismului voltairian, care ducea inevitabil la o anumită „sistematizare" a realității. Auerbach consideră în mod justificat drept trăsături definitorii ale operei lui Saint-Simon lipsa de armonie, virtutea și viciul, urîtul și frumosul reconstituind fluxul realității prin însăși prezența lor firească în viață.

Saint-Simon, demonstrează cercetătorul german, reconstituie realitatea cotidiană fără intenții de stilizare. Atenția acordată mediului de viață al ființei umane, relațiilor interindividuale și cauzelor lor, detaliilor fizice și gesturilor ca expresie a unei stări interioare, la care se adaugă inflexiunile cuvîntului, constituie calea care-l duce pe scriitorul francez spre surprinderea acelei *„profunzimi opace"* a personajului literar, care-l distanțează masiv de superficialitatea *„stilului mijlociu"* semnalat la abatele Prévost.

Observațiile pline de finețe făcute pe marginea romanului *Manon Lescaut* și a *„comediei larmoyante"* îi permit lui Auerbach o apropiere firească de specificul operei lui Schiller *Intrigă și iubire*, din care reține semnificația dramei burgheze, populată cu eroii unei lumi în plină ascensiune, asupra cărora nu mai este însă proiectată o perspectivă comică. Elementele realiste sînt subliniate și în acest caz prin interesul scriitorului pentru contemporaneitate.

Dar și aici, Auerbach nu a putut evita un anume subiectivism în alegerea operelor și autorilor destinați să ilustreze

intenţiile sale. Revers comic al dramei lui Schiller, comediile lui Beaumarchais, cu interesul lor manifest pentru contemporaneitate, în care stăpînul este privit din perspectiva valetului burghez, nu sînt luate în consideraţie.

Realismul secolului al XIX-lea din cadrul literaturii franceze este urmărit de cercetător pe coordonatele lui cele mai diferite. De la zona de intersecţie dintre romantism şi realism, evidentă în *Roşu şi Negru* la Stendhal, ca şi în unele romane ale lui Balzac, pînă la naturalismul prezent în acel *„roman vrai"* cultivat de fraţii Goncourt şi Zola, etapele evolutive ale realismului critic francez sînt explicate genetic, prin factori istorici de natură generală şi cauze particulare, care ţin de biografia intelectuală a creatorului de artă.

Realismul profesat de Stendhal este tragic, mai apropiat într-un anume sens de conceptul de tragism din epocile anterioare decît de viziunea scriitorilor contemporani. De aceea, Auerbach afirmă că Julien Sorel „este mult mai mult «erou» decît personajele lui Balzac şi Flaubert" [1].

Specificul eroului stendhalian este confruntat de către cercetător cu epoca, unele trăsături care-l particularizează în dorinţa sa de ascensiune fiind detectate în însuşi modul de existenţă al lui Stendhal. Dacă Rousseau, spune Auerbach, a fost lipsit de simţul acţiunii practice şi ascensiunea sa într-o societate cu mare mobilitate interioară nu l-a făcut fericit, Stendhal a trăit într-o epocă de mari cataclisme sociale, mutaţiile continue care i-au modificat mereu traiectoria existenţei fiind însă favorabile intereselor sale. Într-o perioadă de rapide transformări, cum era cea napoleoniană, se impunea o mare capacitate de aclimatizare. Ea este evidentă, atît la Stendhal cît şi la eroul său, Julien Sorel. Auerbach demonstrează astfel că factorii determinanţi care-l duc pe Stendhal spre o viziune transformaţionistă asupra societăţii contemporane, atît de mobilă în structura sa, nu sînt de derivaţie livrească. Perspectiva pe care scriitorul ne-o dă asupra evenimentelor relatate se modifică mereu, fiindcă ea aparţine unui prezent dinamic, dominat de o vertiginoasă transformare. Optica aceasta asupra perioadei napoleoniene

[1] E. Auerbach, *Mimesis*, p. 515.

nu este astfel produsul unei şcoli istoriste, la care scriitorul să fi aderat, ci consecinţa intuiţiei directe a faptelor.

Auerbach subliniază, pe bună dreptate, faptul că în comparaţie cu alţi scriitori realişti din secolul al XIX-lea, Stendhal nu reţine din contemporaneitate personaje din stratificaţii sociale foarte diverse. Eroii săi sînt în mod precumpănitor de extracţie burgheză. Spre deosebire de romantici, pe el nu-l interesează poporul ca masă, diferenţierile psihologice, pe care le stabileşte în manieră clasică, fiind de ordin naţional sau rezultatul unor deosebiri generale dintre viaţa de provincie şi de metropolă.

Cercetătorul german demonstrează că în comparaţie cu Stendhal, Balzac este mult mai profund şi mai complex în procesul de reconstituire a imaginii societăţii contemporane.

Autorul *Comediei umane* este cel care a introdus în creaţia literară conceptul de mediu cu semnificaţii sociologice bine determinate. În prefaţa *Comediei umane*, Balzac face sugestive analogii între universul animal şi cel uman, inspirate în mare măsură din teoriile lui Geoffroy Saint-Hilaire. Spectrul lumii animalelor, ca şi acela al fiinţelor umane, demonstrează o mare diferenţiere. În universul uman, această diferenţiere rezultă, după părerea lui Balzac, din specificitatea mediului. Dar pe cînd la Montesquieu, ca şi la alţi scriitori iluminişti, mediul, deşi prezent, rămîne imuabil, în opera literară a lui Balzac acesta are o structură mereu susceptibilă de modificări. Transpuse pe planul creaţiei literare, concluziile desprinse de aici au o deosebită importanţă. Personajul literar capătă şi el în felul acesta o strictă determinare istorică. Operele lui Balzac nu mai năzuiesc spre construcţia de arhetipuri eterne, ci spre o „*macroscopie*" a societăţii în care omul este integrat într-un flux istoric foarte mobil. Realizată dintr-o asemenea perspectivă, opera lui Balzac sugerează o permanentă devenire, liniile ascendente interferîndu-se cu cele coborîtoare. Spiţerul *x* poate deveni Pair al Franţei într-un moment istoric dat, nobilul *y* este în declin în anul..., universul acesta dinamic neexcluzînd un anume coeficient al hazardului, mereu posibil în contextul vieţii sociale. Structurile acestea dinamice, prezente în *Comedia umană*, rezultă dintr-o deliberată viziune istoristă, pusă în lumină printr-un

amalgam de stiluri mereu adaptat mediului de viaţă al personajului literar. „Unitatea demonică a mediului cu omul", cum spune Auerbach, capătă la Balzac o pregnanţă neîntîlnită la nimeni în epocă. Mobile, detalii vestimentare, instrumente de lucru şi de aici, pe alt plan, fapte, gesturi, idei, compun această determinare specifică a *„anatomiei inimii"* sau a *„fiziologiei"* personajului balzacian. Fuziunea dintre tragicul existenţial şi detaliul cotidian se produce astfel în operele lui Balzac şi Stendhal în manierele cele mai diferite.

Dacă realismul stendhalian are de cele mai multe ori ca punct de plecare o anumită opoziţie faţă de realitatea imediată, la Balzac apare o anumită *„demonizare"* a personajului, şi într-un caz şi în altul prezenţa subiectivă a scriitorului demiurg fiind evidentă. Generaţia următoare de scriitori realişti, din cadrul căreia cercetătorul reţine personalitatea lui Flaubert, este definită prin alte note specifice. Şi autorul lui *Madame Bovary* este preocupat de fluxul cotidian al evenimentelor, ca şi de determinarea lor istorică. Dar spre deosebire de Balzac care realizase un gen de *„roman auctorial"*, în care autorul îşi afirmă atitudinea printr-un anumit personaj sau prin comentariile sale directe, Flaubert este un *„personaj absent"*, realismul său fiind rece, imparţial, rolul scriitorului limitîndu-se la alegerea evenimentelor, a căror fină interpretare o exprimă personajul în contextul său social-istoric dat.

„Psihologia înţelegerii", aplicată de Flaubert în opera sa, se conjugă cu reminiscenţele filozofiei pozitiviste, *realismul de atmosferă*, prezent la Balzac, devenind la autorul *Educaţiei sentimentale* un anume *realism al lucrurilor*. Dar limitîndu-se la o cercetare cu un obiectiv precis, Auerbach nu se aventurează în asemenea asociaţii, care ni se par întru totul plauzibile.

Pornind de la premisa întemeiată că realismul francez reprezintă contribuţia cea mai substanţială la dezvoltarea realismului modern în general, Auerbach se limitează la simple menţiuni, atunci cînd se referă la Dickens, Thackeray, Gogol sau Tolstoi. Neaprofundarea realismului rus este explicată de autor prin necunoaşterea limbii, care împiedică consideraţiile stilistice. În alte cazuri această viziune limitată la

realismul francez ni se pare puțin justificată, cu atît mai mult cu cît analogiile cu diversele aspecte ale realismului din alte țări europene rămîn sporadice.

Evitînd distincțiile dintre realism și naturalism, Auerbach consideră contribuția fraților Goncourt și a lui Zola la dezvoltarea romanului o nouă etapă în dezvoltarea realismului. Acomodîndu-și mereu cercetarea cu obiectul investigat, cercetătorul imprimă în mare măsură capitolului despre frații Goncourt și Zola caracterul unui studiu de sociologie literară.

Pornind de la afirmațiile fraților Goncourt, Auerbach stabilește prezența unor tendințe democratice în cadrul societății franceze, care impun lărgirea viziunii scriitorilor asupra epocii. Dacă la Balzac, Stendhal și Flaubert poporul este încă o prezență sporadică, Edmond de Goncourt arată în *Jurnalul* său necesitatea de a face din oamenii simpli un obiect de investigație a operei artistice. Dar cercetată mai îndeaproape, profesiunea aceasta de credință capătă doar o parțială acoperire în cadrul operei. Frații Goncourt se apropie de *„lumea de jos"* din considerente estetice, personajele lor sînt fenomene izolate, cazuri cu implicații patologice. În realitate, precizează Auerbach, *„lumea de jos"* este reprezentată în romanul *Germinie Lacerteux* prin personaje de la periferia societății.

Avînd un caracter polemic, îndreptat atît împotriva romanelor false ca și împotriva publicului lipsit de gust, *„romanele adevărate"* ale fraților Goncourt sînt un gen de *„istorie morală contemporană"* realizată cu metode apropiate de acelea ale științelor pozitive.

Cercetătorul german reține în mod întemeiat faptul că atitudinea aceasta polemică duce în cazul respectiv la o excesivă autonomizare a obiectului creației literare, care are drept consecință îngustarea sensibilă a cîmpului de investigație al operei de artă.

Ca și alți cercetători occidentali, Auerbach vede în realismul balzacian și naturalismul fraților Goncourt doar două etape istorice ale aceluiași curent literar. De aceea și Zola, care depășește *„realismul estetic"* profesat de frații Goncourt, se încadrează în același curent literar, *Germinal* înscriindu-se,

după părerea cercetătorului german, în rîndul celor mai izbutite romane realiste, în care sublimul şi cotidianul se sudează cu o deosebită naturaleţe.

Frecvente în acest capitol, referinţele la fenomenul literar contemporan din epocă se fac mai mult în sensul unei anumite sincronii elementare, nu al afinităţilor literare. De aceea consideraţiile referitoare la Freytag, Storm, Fontane, Keller sau la Hebbel şi Stifter arată doar moduri literare de sincronizare sau nesincronizare a literaturii germane cu cea franceză, iar aprecierile privitoare la Dostoevski şi Tolstoi nu depăşesc nici ele calificativele de ordin general ca *„atmosferă rusească"*, *„trăire nelimitată"*, *„viziune patriarhală"* etc., care la o cercetare mai profundă sînt susceptibile de numeroase corective.

Dacă cercetarea destinată realismului din secolul al XIX-lea are o remarcabilă profunzime, precum şi o anumită complexitate rezultată din diversitatea tipurilor de scriitori şi de romane studiate, capitolul destinat realismului contemporan, exemplificat doar printr-un fragment din romanul *Spre far* de Virginia Woolf, apărut în 1927, ni se pare mult mai puţin satisfăcător prin însăşi restrîngerea excesivă a obiectivului de cercetare. Relatarea stărilor de conştiinţă prin utilizarea monologului interior, ca şi a detaliilor privitoare la mimica şi gesturile personajelor, i se pare autorului mai accesibilă ca la Joyce, şi însăşi alegerea textului este explicată în acest sens. Auerbach acordă de asemenea o deosebită importanţă *„personajului absent"* care emite judecăţi de valoare, incită polidialogul sau monologul interior. Dar la data cînd Virginia Woolf publica romanele sale „experimentale", James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka şi John Dos Passos realizaseră opere care au avut un rol fundamental în cristalizarea unor direcţii ale prozei contemporane. Virginia Woolf era în acest context literar, cu toată valoarea incontestabilă a romanelor sale, mai mult o prezenţă tîrzie derivată din romanul lui Joyce.[1]

[1] R. Fricker, *Der moderne englische Roman*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958, p. 131.

Incursiunea aceasta în istoria realismului ne-a permis să punem în lumină metoda criticii stilistice şi sociologice uzitate de Erich Auerbach prin descrierea datelor reţinute de el, ca şi a operelor pe care el le consideră semnificative pentru cristalizarea artei ca *„mimesis"*. Ea ne oferă în acelaşi timp posibilitatea de a formula unele rezerve faţă de cercetarea lui Auerbach, rezultate fie din aplicarea inconsecventă a metodei sale critice, fie din ambiguitatea unor noţiuni fundamentale, uzitate în sensuri multiple.

Primul fapt generator de controverse pe care îl reţinem este aplicarea unor criterii neunitare în studierea diferiţilor scriitori şi epoci. Alte criterii sînt aplicate în analiza lui Montaigne şi altele, de pildă, în abordarea operei lui Shakespeare sau a Virginiei Woolf. Însăşi uzitarea noţiunii de realism în analiza textelor nu poate evita anumite inconsecvenţe. René Wellek remarcă, pe bună dreptate, faptul că în cele mai multe cazuri pentru Auerbach realism înseamnă propensiune în viaţa social-estetică, iar alteori surprinderea existenţei tragice a fiinţei umane alienate.[1] Wolfgang Kayser consideră şi el unele capitole din *Mimesis* puţin convingătoare, dar adaugă în acelaşi timp că ele nu anulează valoarea deosebită a acestei ample cercetări despre realism.

Un alt aspect care considerăm că trebuie pus în lumină rezultă din neprecizarea atitudinii scriitorului faţă de arta literară concepută ca *„antimimesis"* şi care are şi ea implicaţii realiste foarte pronunţate. Comedia tragică din perioada teatrului elizabetan, *„farsele enorme"* ale lui Jarry care stau la baza teatrului absurd contemporan, ca să nu ne oprim decît la unele exemple, nu intră în sfera de interes a autorului. Nereceptiv la anumite nuanţe, autorul evită în acelaşi timp distincţiile teoretice în cadrul noţiunii atît de generale de realism întîlnite la alţi cercetători. Mai tîrziu, este drept, Northrop Frye pune în circulaţie noţiunea de artă ca *„imitaţie inferioară"* şi *„imitaţie superioară"* a realităţii sau ideea de *„artă ca mimesis"* în poezia lirică.[2]

[1] R. Wellek, *Conceptele criticii*, p. 359.
[2] N. Frye, *Anatomia criticii*, p. 312.

Prin viziunea pe care Auerbach ne-o dă asupra etapelor caracteristice pentru dezvoltarea realismului, *Mimesis* reprezintă opera unui romanist de mare erudiţie şi probitate ştiinţifică, ponderea scăzută acordată literaturilor neromanice explicîndu-se prin însăşi formaţia cercetătorului.

Astfel, dezideratul exprimat cu atîta entuziasm de Auerbach în prefaţa la *Limba literară şi publicul...*, din care rezultă că obiectul cercetării filologice şi stilistice trebuie să devină cultura europeană, nu capătă nici în această amplă şi doctă cercetare decît o parţială acoperire.

Cu toate acestea, unele controverse pe care *Mimesis* le-a stîrnit, după traducerea sa în diverse limbi, ni se par în mare măsură lipsite de obiect. Învinuită de medievalism, păgînism, creştinism, sociologism, opera cercetătorului german constituie o contribuţie fundamentală la cercetarea realismului, desprinsă din tradiţiile studiilor germane de stilistică, reprezentate cu atîta competenţă de Vossler şi Spitzer.

Conceput tipologic sau istoric, realismul este astfel cercetat din cele mai variate unghiuri de vedere. De la G. Lukács, R. Garaudy, E. Fischer, pînă la R. Wellek, K. Hamburger, R. Brinkmann, realismul ca fenomen literar istoric are largi rezonanţe în contemporaneitate, fiind supus unor minuţioase cercetări.

În cadrul acestor preocupări, opera lui Auerbach, pe care R. Wellek o consideră pe bună dreptate o cercetare de *„orizont european"*, ocupă un loc specific, fiind în epoca noastră un factor stimulator, generator de şcoală, în maniera de abordare stilistică a problemelor literare.

Jean Rousset şi stilistica formelor semnificante

Şcoala geneveză s-a ilustrat în ultimele cinci decenii prin critici literari de mare prestigiu, ale căror opere au căpătat de multă vreme o largă rezonanţă europeană. Dacă iniţiatorii ei, Albert Béguin şi Marcel Raymond, au acreditat ideea că opera literară este un depozit al unui *flux mental structurat*, care se impune să fie cercetat în mod adecvat de o altă *conştiinţă structurantă*, legitimînd astfel un anume

gen al *criticii subiective*, continuatorii lor de mai tîrziu, Georges Poulet şi Jean Starobinski, pornind de la aceleaşi premise, au izbutit să ajungă la o notabilă diversificare a modului de abordare a operei literare. În acest climat de idei a evoluat şi activitatea de critic literar a lui Jean Rousset. Avînd unele note comune cu ceilalţi exponenţi ai *şcolii geneveze*, metodologia critică adoptată de Jean Rousset este tributară în acelaşi timp atît *formaliştilor ruşi* şi şcolii americane cunoscute sub numele de *New Criticism*, cît şi criticii stilistice europene, reprezentată mai ales de Leo Spitzer.

Încercînd să definească sistemul critic cultivat de Jean Rousset, Georges Poulet surprinde cîteva din trăsăturile sale fundamentale: „Negarea persoanei criticului, afirmarea în faţa lui a existenţei unei entităţi care este la început total obiectivă... Dar această entitate nu rămîne în mod indefinit intangibilă. Dacă se metamorfozează contemplatorul, o mobilitate egală se manifestă şi în obiectul contemplat. Textura sau forma se modifică în mod perceptibil."[1]

Ca şi alţi contemporani ai săi, Jean Rousset nu se apropie de opera literară în funcţie de un anumit sistem critic prestabilit. De aceea metodologia sa critică se compune dintr-o suită de elemente pe care le constituim într-un sistem rezultat din lectura ansamblului operelor sale.

Dar cu toate acestea, nu se poate spune că criticul genevez nu este preocupat de probleme de metodologie. Studiile sale *Pentru o lectură a formelor* şi *Realităţile formale ale operei* sînt ilustrative în acest scop. Necesitatea precizării unor căi specifice de abordare a textului îl determină pe Jean Rousset să stabilească unele aspecte caracteristice ale creaţiei literare, privite din unghiul de vedere al contemplatorului care caută anumite canale de contact cu aceasta. Apreciată din această perspectivă, *opera veritabilă* apare pentru criticul genevez atît ca un act de revelare a unui prag de netrecut, cît şi ca o punte întinsă peste această intrare interzisă. Adept al criticii subiective, Jean Rousset nu este însă partizanul acelei direcţii romantice agnostice, care pri-

[1] Georges Poulet, *La conscience critique*, p. 161.

vea creaţia literară ca un domeniu al inefabilului, interzis cunoaşterii totale prin actul de lectură.

Definită printr-o suită de antinomii, opera literară apare în faţa criticului ca un *ansamblu închis*, şi o *cale de acces*, ca o enigmă şi totodată ca un secret ce îşi oferă *cheia* de înţelegere.

Termenii în care autorul stabileşte relaţia posibilă dintre critic şi creaţia literară sînt în mare măsură asemănători cu aceia în care este prezentat raportul dintre scriitor, operă şi realitatea exterioară. Negat şi în acelaşi timp confirmat de prezenţa operei, criticul realizează un proces de cunoaştere, similar cu acela de corelare şi distrugere a realităţii prin creaţia literară. Actul acesta de solidaritate şi ruptură, evident în modul de corelare ipotetică a operei cu realitatea, a scriitorului cu propria sa biografie cotidiană, îşi păstrează valabilitatea şi în stabilirea căilor de contact dintre critic şi obiectul criticat.

Conectarea aceasta a criticului la opera de artă îl introduce într-un nou univers, extrem de mobil, caracterizat printr-o complexă metamorfoză, deoarece ea reface un întreg itinerar de creaţie, capabil să reliefeze trecerea de la dezordine la ordine, „de la insignifiant la coerenţa semnificaţiilor, de la inform la formă, de la vid la plin, de la absenţă la prezenţă“ [1]. În accepţiunea criticului genevez, opera literară devine astfel: „Prezenţa unui limbaj organizat, prezenţa unui spirit într-o formă“ [2].

Opera literară este privită de Jean Rousset ca un *demers spre interior*. De aceea şi instrumentele folosite de creator în vederea organizării scriiturii sale nu reprezintă nimic altceva decît o explorare a propriului său eu, deoarece el nu se mulţumeşte să comunice ceva, ci să se comunice pe sine.

Realizarea unei opere literare, ca şi cunoaşterea ei presupune însă o sensibilitate specifică, ce nu poate fi confundată cu cea obişnuită. Această sensibilitate de *gradul doi* are un caracter profund *reflexiv*, ce nu permite să fie confundată cu emotivitatea romantică. Tipul acesta de sensi-

[1] J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1969, p. III.
[2] *Ibidem*.

bilitate cu profunde implicații intelectuale, duce la realizarea unei opere prin care artistul se descoperă pe sine și totodată mijloacele sale specifice de creație. Dacă estetica de factură clasică a acreditat ideea că opera este o artă a expresiei, realizată cu mijloace prestabilite, psihologia modernă a actului creator duce, după părerea lui Jean Rousset, spre concluzia că scriitura se organizează odată cu cristalizarea semnificațiilor textului literar. După ce definește raportul acesta profund dialectic dintre formă și conținut, criticul avansează ideea : „Orice operă este formă în măsura în care aceasta este operă" [1].

Jean Rousset nu devine totuși tributarul unor idei ale criticii formaliste. Conceptul de *formă* are pentru el o anumită semnificație specifică. Definirea formei se produce la început prin apelul la unele concepte negative. Forma nu este, așadar, nici suprafață, nici mulaj, nici tehnica de a compune, deoarece artistul creator nu trebuie confundat cu un artizan oarecare. „Forma, precizează Jean Rousset, nu este un schelet sau o schemă ; ea nu este mai mult o armătură decît un conținut. Ea este la artist, în același timp, experiența cea mai intimă și instrumentul său unic de cunoaștere și de acțiune." [2]

Dacă teza fundamentală pusă în circulație de Jean Rousset impune criticului sau cititorului obișnuit obligația de a *sesiza semnificațiile prin traversarea formelor*, nevoia stabilirii unor criterii de recunoaștere a unor forme, atît de diverse de la o operă la alta și de la un autor la altul, se impune ca o necesitate de prim ordin.

Identificînd forma, în ultimă instanță cu timbrul specific al operei, Jean Rousset demonstrează că aceasta nu devine sesizabilă decît atunci cînd descoperim pe parcursul actului de lectură „un acord sau un raport, o linie de forță, o figură obsedantă, o țesătură de prezențe sau de ecouri, o rețea de convergențe" [3]. Continuînd precizările pe același plan, cri-

[1] *Op. cit.*, p. XI.
[2] J. Rousset, *Les réalités formelles de l'oeuvre*, în *Les chemins actuels de la critique*, p. 69.
[3] J. Rousset, *Forme et signification*, p. XII.

ticul genevez adaugă că va „numi structură aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental şi pe care fiece artist le reinventează după nevoile sale“ [1].

Apropiat de unele puncte de vedere exprimate de Jean Starobinski şi Jean-Pierre Richard, criticul elveţian rămîne sensibil tributar lui Leo Spitzer şi Gaston Bachelard, atunci cînd formulează unele principii referitoare la actul de lectură.

Dacă „structurilor imaginaţiei le corespund în mod necesar anumite structuri formale“ [2], aşa cum demonstrase dealtfel cunoscutul autor al *Poeticii reveriei* (1971), atunci este firesc să ne întrebăm care sînt procedeele fundamentale ce pot duce la o riguroasă analiză a formei, capabilă să reliefeze sensurile ei încorporate. Deşi Jean Rousset precizează că „instrumentul critic nu trebuie să preexiste analizei“ [3], el nu vine în contradicţie cu sine atunci cînd formulează anumite cerinţe ale analizei formale, deoarece acestea au un caracter general şi pot fi adaptate în funcţie de caracterul specific al fiecărei opere. Ecourile influenţei lui Leo Spitzer ies în evidenţă mai ales cu acest prilej. „Una din căile analizei formale a operelor literare se găseşte perfect definită aici : punerea în relaţie a părţilor şi a aspectelor solidare interne, transmutarea fragmentului prin grup şi a grupului prin tot, tratarea unitară a părţilor dispersate şi, în sfîrşit, viziunea simultană a unei desfăşurări succesive, suprapunerea tuturor fazelor seriilor temporale“ [4].

Străin de orice formă de dogmatism, Jean Rousset lasă oricărui critic libertatea de a se apropia pe orice cale de opera de artă, deoarece el pleacă de la convingerea că modurile de abordare a textului literar trebuie să fie tot atît de diverse cum sînt şi acelea prin care autorul îşi realizează propria sa creaţie. Mai mult, ca şi creatorul, criticul nu cunoaşte nici el cu anticipaţie rezultatul investigaţiei sale atît

[1] *Ibidem.*
[2] *Op. cit.*, p. XV.
[3] *Op. cit.*, p. XII.
[4] J. Rousset, *Les réalités formelles de l'oeuvre*, în *Les chemins actuels de la critique*. p. 63.

de complexe. Dar spre deosebire de mulţi dintre exponenţii *noii critici,* Jean Rousset este un adept fidel al *lecturii globale.* Or, lectura completă a operei rămîne, după părerea sa, numai aceea care este capabilă să „transforme cartea într-o reţea simultană de relaţii reciproce" [1]. Dar dacă actul de lectură reprezintă o participare a criticului la o existenţă spirituală ce exclude cel puţin la modul provizoriu orice apreciere de valoare asupra operei literare, evaluarea estetică a textului rămîne totuşi o problemă deschisă. Ca şi Georges Poulet, Jean Rousset rămîne şi el un adept al criticii concepute ca un act de *identificare* prin *empatie* cu opera. Dar genul acesta de lectură nu are un caracter pur mimetic. Tentativa de identificare a criticului cu opera este realizabilă numai atunci cînd aceasta este autentică şi îi permite să o recreeze, degajîndu-i structura şi înţelegîndu-i semnificaţiile. Dar cînd o anumită operă îi opune criticului rezistenţă pe parcursul lecturii, actul de complicitate cu textul se rupe, iar adeziunea la acesta nu mai este posibilă. Transformarea aderenţei sau a inaderenţei într-o judecată de valoare legitimează însă o critică profund subiectivă, bazată pe un gust pur personal. Jean Rousset recunoaşte acest risc, dar îl acceptă, pornind de la considerentul că în secolul în care trăim nu există alt criteriu al adevărului în legitimarea judecăţii noastre critice decît „experienţa intimă a fiecăruia" [2].

Subiectiv prin opţiunile sale pentru anumite principii, năzuind însă în permanenţă spre o anumită obiectivitate prin lectura globală a operei, capabilă să degaje din analiza formei anumite sensuri, Jean Rousset demonstrează prin întreaga sa activitate o imensă capacitate de diversificare şi adecvare a actului critic în funcţie de fiecare text, de care se apropie cu rigoare şi onestitate.

Dar genul de lectură globală practicat de criticul elveţian cere o sferă de iradiaţie semantică foarte diferită, iar obiectivul ei variază de asemenea de la un caz la altul. Preocupat de degajarea structurii compoziţionale a unei sin-

[1] J. Rousset, *Forme et signification,* p. XIII.
[2] *Op. cit.,* p. XV.

gure opere (*Princesse de Clève*), tentat adeseori de ideea detectării liniilor de forţă, a reţelei de convergenţă din operele fundamentale ale unui scriitor (*Marivaux sau Structura dublului registru* şi *Proust, În căutarea timpului pierdut*), dornic să-şi verifice sistemul critic prin studiul morfologiei unei specii literare din care se desprind anumite structuri mentale (*O formă literară : romanul epistolar*), Jean Rousset se dovedeşte a fi un cercetător tot atît de riguros şi atunci cînd studiază aspectele definitorii ale stilului unei anumite direcţii literare sau izomorfismul unei mişcări literare complementare dintr-o anumită epocă. Cartea sa despre *Literatura din epoca barocului în Franţa* (1954) sau culegerea de studii intitulată *Interior şi exterior* sînt elocvente în acest sens.

Convins că în literatură are o semnificaţie mai profundă actul de definire a *unei personalităţi creatoare* decît *stilurile colective*, criticul genevez explorează însă în aceeaşi măsură universul imaginar dintr-o operă cu structurile sale formale, şi morfologia generală a unui stil dominant cu toate metamorfozele şi implicaţiile sale tematice. Zona de prim acces sau de prim contact cu creaţia unui scriitor rămîne mereu foarte diferită. În studiul despre *Marivaux sau Structura dublului registru*, criticul pleacă de la o mărturisire a scriitorului care afirmase la un moment dat: „Eu nu ştiu să creez, eu ştiu doar să surprind în mine gîndurile pe care mi le-a produs hazardul..." [1] Dar decupajul unui asemenea citat dintr-o profesiune de credinţă nu devine elocvent decît în măsura în care susţine un anume tip de creaţie cu o structură specifică. Or, după ce autorul avansează ideea că opera lui Marivaux se bazează pe „estetica hazardului şi a improvizaţiei" [2], urmează o amplă demonstraţie în care recunoaştem aceleaşi instrumente de investigare întîlnite şi la Georges Poulet, dar orientate spre un alt obiectiv. Atît romanele scriitorului francez cît şi piesele sale de teatru pun în lumină *voinţa de improvizaţie* şi o anumită *atitudine pasivă a spectatorului*. Criticul detectează astfel zonele de interferenţă

[1] *Spectateur français*, p. 1.
[2] J. Rousset, *Forme et signification*, p. 46.

între *clipă* şi *spiritul* care o aşteaptă sau dintre fluxul *evenimentelor* şi al *lucrurilor*, şi *spectatorul* care le *priveşte*.

Ca şi Georges Poulet sau Jean Starobinski, Jean Rousset *tematizează* opera unui scriitor pornind de la viziunea *timpului* şi de la sensul *privirii*, încorporate în operă. Dar în acest caz, semnalarea unor teme reprezintă doar o trecere spre surprinderea unor structuri compoziţionale ; Jean Rousset scoate astfel în relief în romanul epistolar al lui Marivaux prezenţa unui narator cu care se identifică adeseori autorul şi a unor evenimente relatate şi comentate. Constatarea aceasta nu are însă nimic surprinzător, deoarece tipul acesta de enunţ narativ comentat poate să apară în orice *roman auctorial*. Dar critica perspectivistă, practicată de autor în acest caz, îi permite să ajungă la concluzia că arta lui Marivaux are întotdeauna un *registru dublu*, rezultat din prezenţa *spectacolului* şi a *spectatorului* sau din corelaţia dintre cel *privit* şi cel care *priveşte*.

Evident în cîmpul strategic de dispunere a personajelor într-un anumit raport, *registrul dublu* al scriitorului este descoperit de Jean Rousset şi în structura compoziţională a operei, unde apare un *plan direct al naraţiunii* şi un alt plan al *privirii asupra naraţiunii*. Întreruperea relatării la persoana a treia, intervenţia directă a autorului care comentează evenimentele sau dialoghează cu cititorii nu constituie o simplă problemă de gramatică a personajelor, ci o modalitate de a întreţine sau întrerupe iluzia sau o proiectare variată a evenimentelor în timp. Se ştie doar că în *Viaţa Marianei* există un timp al relatării evenimentelor şi un alt plan temporal, determinat de momentul cînd acestea au avut loc.

Reconstituită astfel din perspectiva unui „timp al spontaneităţii obscure" şi un alt „timp al reflecţiunii spectatorului", opera lui Marivaux este luminată de Jean Rousset dintr-o perspectivă esenţială. Walter Ince, acceptînd existenţa *dublului registru*, socoteşte această viziune asupra scriitorului uşor simplificatoare. Dar nu trebuie să uităm că mai ales pe acest plan se situează avantajele şi dezavantajele *criticii tematice*.

Preocuparea lui Jean Rousset pentru descifrarea structurii unor opere se conjugă adeseori cu cercetările sale privitoare

la istoria formelor unor specii literare. Studiul cel mai complex pe care l-a realizat criticul genevez în acest sens se intitulează *O formă literară: romanul epistolar.* Autorul fixează etapa de eflorescenţă a acestei specii literare între sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul veacului al XIX-lea, cînd de la Montesquieu, Richardson, Laclos, Goethe şi Foscolo pînă la Sénancour, Gautier şi Balzac s-a configurat o amplă literatură de acest gen. Pornind de la o precizare a lui Montesquieu care punea în lumină neajunsurile discursului narativ la persoana a treia şi avantajele relatării directe, mult mai aptă să facă să fie făcute *simţite pasiunile,* autorul scoate în evidenţă elementul nou pe care îl aduce acest gen în viaţa literară a epocii.

Eflorescenţa romanului memorialistic şi a romanului epistolar îi permite lui Jean Rousset să observe cum în evoluţia prozei în fiecare epocă s-a produs o puternică antinomie între *romanesc* şi *antiromanesc.* În acest context, romanul epistolar reprezenta o *ficţiune a nonficţivului,* o tentativă de explorare mai profundă a realităţii, realizată de un mare număr de scriitori ce îşi caută noi instrumente de creaţie. Or, literatura epistolară are faţă de ficţiunile epice din epocile anterioare avantajul de a fi creat aparent *evenimentul trăit,* faptul în curs de a se face, de unde rezultă şi localizarea sa într-un prezent continuu. Analizînd cu precădere *Noua Eloiză* de Rousseau, *Legăturile primejdioase* ale lui Laclos şi *Memoriile celor doi tineri căsătoriţi* de Balzac, Jean Rousset constată cum în literatura de acest gen scriitorul nu mai apare ca un ins omniscient, iar naraţiunea îşi pierde semnificaţia obişnuită, personajele fiind acelea care povestesc, în vreme ce autorul se mulţumeşte să apară în ipostaza de ordonator al unui anumit univers literar.

Expresie a unei voci către un destinatar, sau a mai multor voci către mai mulţi destinatari, romanul epistolar reprezintă o aventură artistică individuală şi un nou moment din metamorfozele prozei.

În acelaşi spirit este construit şi eseul *Madame Bovary sau Cartea despre nimic.* Jean Rousset priveşte celebra operă a lui Flaubert ca un *antiroman* al epocii sale. *Cartea aceasta despre nimic,* romanul acesta cu un subiect şi o intrigă ex-

trem de reduse, reprezintă, după afirmația lui Jean Rousset, o expresie a *nonfigurativului* unei epoci, cînd romanul bazat pe canoanele clasice intrase în criză.

Cine cercetează însă toate scrierile lui Jean Rousset constată cu ușurință că criticul genevez își îndreaptă cu predilecție atenția fie spre acele opere care marchează anumite acte de ruptură cu tradiția, fie spre direcțiile literare constituite ca niște fenomene complementare, de opoziție față de curentele artistice dominante în anumite epoci.

În acest sens este concepută cartea despre *Literatura în epoca barocului în Franța*. Este cunoscut doar faptul că în ultimele decenii, cercetările despre baroc au devenit foarte intense în diferite arii de cultură. Studiat cu precădere în artele plastice, privit pe plan literar o anumită vreme ca un fenomen specific german, barocul este considerat astăzi ca un stil al unei perioade întinse din istoria culturii, cînd a avut puternice iradiații și în viața literară. Studiile mai vechi ale lui Curtius și Eugenio d'Ors, cartea fundamentală a lui Gustav René Hocke despre *Manierismul în literatură*, considerațiile teoretice ale lui René Wellek, ampla lucrare a lui Hatzfeld despre barocul literar, reprezintă doar o infimă parte din contribuțiile care au deschis o nouă perspectivă asupra acestei probleme ce nu a ajuns să fie elucidată total pe acest plan.

Cartea lui Jean Rousset *Literatura în epoca barocului în Franța* se înscrie astfel în suita unor cercetări ce au fixat termenii unei probleme care se impune să fie rezolvată în primul rînd în anumite arii ale culturilor naționale. Jean Rousset nici nu nutrește ambiții de altă natură. Aplecîndu-și astfel atenția asupra unui stil dintr-o cultură națională, care în acest caz este cea franceză, criticul elvețian își modifică sensibil metodologia de cercetare, față de cea întîlnită în operele sale destinate unor scriitori sau unor specii literare.

Evitînd și în acest caz ideile prestabilite, Jean Rousset nu pornește de la accepțiunile generale ale unui concept, nici de la anumite premise estetice sau de morfologie literară cu caracter fix. El se comportă față de creația literară și artistică din secolul al XVI-lea și veacul următor ca un adevărat fenomenolog. Primul fapt care îi reține atenția este re-

prezentat de multitudinea de forme şi teme ce compun peisajul eteroclit al unei întinse epoci de cultură. Baletul, teatrul, poezia cu toate speciile sale constituie astfel domeniul în care criticul încearcă să surprindă anumite teme şi motive comune. Acestea sînt în cele din urmă subsumate unui *suprastil*, care este *barocul*.

Cercetarea de acest gen este anevoioasă şi delimitările faţă de alte tipuri de creaţie nu pot fi făcute cu uşurinţă. Criticul ştie însă ce date fundamentale intră în componenţa poeticii de factură clasică. Punîndu-le pe toate acestea în paranteză, dar ţinînd în permanenţă seama de specificitatea lor, el colecţionează din cadrul vastei şi inegalei producţii literare a două secole de cultură acele *teme* şi *motive* ce nu intră în sfera *poeticii clasice*, sau dacă pot fi întîlnite şi aici, el urmăreşte doar accepţiunile lor distonante faţă de clasicism.

Explorarea unui vast material literar care însumează atît scrierile unor autori mediocri sau aproape necunoscuţi cît şi operele unor scriitori celebri, îi permite astfel cercetătorului să stabilească o anumită reţea complexă de teme şi motive, apte să fie integrate sub zodia unui *numitor comun*. Componentele acestui numitor comun sînt reprezentate după opinia autorului de *instabilitate*, *mobilitate*, *metamorfoză* şi *dominaţia decorului*. Aceste trăsături ce dau unitate unui fenomen literar, configurat în afara clasicismului, sînt reprezentate de unele teme şi procedee caracteristice ca : inconstanţa, prezenţa măştilor, psihologia instabilităţii, preocuparea pentru aparenţă, deghizarea, tragicomedia dominată de un personaj nesigur de el însuşi, moartea şi decorul funebru, spectacolul de teatru ce prezintă viaţa ca o deghizare a morţii, ca şi prezenţa unor imagini ce însumează apa, flacăra, norii, vîntul etc., încît totul să sugereze o lume în mişcare, un joc al aparenţelor fixat în oglinzile unui timp care curge spre moarte.

Toate aceste teme, motive şi procedee care le exprimă pentru a le da o semnificaţie specifică, sînt situate de autor în cele din urmă sub zodia unor personaje mitice cu caracter simbolic : *Circe* şi *Păunul*.

Circe şi Proteu sînt, de fapt, două personaje complementare ce sugerează metamorfozele, universul în mişcare, lumea

răsturnată, multiformă, haotică sau amorfă. Spre deosebire de aceşti „*zei multiformi*" ce sugerează transformarea şi mutaţiile pline de surprize, *Păunul* reprezintă iluzia şi decorul fastuos, ostentativ în ultimă instanţă.

Jean Rousset atrage atenţia asupra faptului că un spirit clasicist poate vedea în *baroc* doar *instabilitatea* şi *dezordinea*. Cercetătorul contemporan se găseşte însă în faţa unei alte poetici, a unui alt tip de creaţie, impulsionată de o continuă tendinţă de depăşire şi schimbare.

Precedat de un *clasicism renascentist*, urmat de un *lung clasicism* cu o uşoară coloratură barocă după 1665, barocul francez este fixat de Jean Rousset în veacul al XVII-lea, cu unele rădăcini destul de puternice în secolul al XVI-lea.

Comparată cu *Literatura în epoca barocului în Franţa*, cartea intitulată *Interior şi exterior* nu reprezintă decît o operă complementară în care autorul urmăreşte aceeaşi problematică. Consideraţiile lui Jean Rousset despre un anumit tip de sonet din veacul al XVII-lea, observaţiile sale despre semnificaţia metaforei la Malherbe şi marinişti, urmărirea destinului lui Don Juan în teatru, mitul celebrului erou fiind evident asociat cu tema inconstanţei, reprezintă de fapt acelaşi efort de a demonstra că într-o epocă a *pozitivismului liric* şi a dramaturgiei cu caractere fixe, a existat o imensă literatură cu propensiuni metafizice, proiectată pe un amplu fundal filozofic ce sugerează mobilitatea, instabilitatea, starea de reverie, sentimentul existenţei ca eternă trecere.

Critica de simpatie cultivată de Jean Rousset, năzuinţa sa de identificare cu operele apte să-i transmită anumite semnificaţii, nu duc la acte de supradimensionare a scriitorilor minori. Criticul genevez priveşte operele acestora doar ca nişte documente literare, apte să comunice o anumită sensibilitate specifică, o anumită atitudine existenţială şi o concepţie despre lume, exprimată prin procedee ce recompun imaginea unei literaturi, realizată în afara canoanelor clasice.

Culegerea de eseuri *Narcis romancier* (1973) pune în lumină o preocupare mai veche a criticului genevez, întîlnită şi în *Formă şi semnificaţie*, de a studia structura romanului la persoana întîi. Cartea nu se constituie ca o istorie a ge-

nului, ci doar ca o decupare de secvenţe din literatura secolului al XVII-lea şi epoca luminilor, pentru a se face în cele din urmă unele raportări la acelaşi tip de enunţ întîlnit la Butor, Pinget şi Alain Robbe-Grillet.

Premisele teoretice sînt formulate pe baza unor concluzii stabilite de E. Benveniste. În cartea sa, *Probleme de lingvistică generală* (1966), cercetătorul italian preciza : „Discursul întrebuinţează în mod liber toate formele personale ale verbului, la fel de bine *eu/tu*, ca şi *el*. Explicită sau nu, relaţia cu persoana este prezentă peste tot. Persoana a treia nu are de fapt aceeaşi valoare decît în povestirea istorică." [1]

Ipostaza narcisistică în care apare romancierul (în accepţiunea freudiană mai largă) este aceea de a se proiecta asupra obiectului îndrăgit şi de a se vedea totodată şi pe sine în procesul de comunicare. Fiind încărcat cu o puternică subiectivitate, enunţul literar la persoana întîi devine confesiune directă sau deghizată. Cercetată de mai multă vreme, interogaţia despre *cine vorbeşte* şi despre *ce se vorbeşte* în roman, nu a căpătat însă răspunsul cel mai clar. J. Rousset caută să deceleze această expresie directă a eului, începînd cu secolul al XVIII-lea, subliniind amploarea sa pe parcursul veacului următor. Relatarea la persoana întîi apare şi în antichitate, sporadic, este adevărat. Dar ea nu are sensul unei confesiuni autobiografice. Aceasta iese în relief mai ales în epoca luminilor, cu precădere în literatura bazată pe tehnica epistolară. J. Rousset observa, pe bună dreptate, că în romanul epistolar pot exista mai *multe voci* sau o *singură voce*. *Monodia*, cum spune el, este evidentă în *Scrisorile portugheze*, în vreme ce *Legăturile primejdioase*, la care am adăuga romanele lui Richardson şi *Humphrey Clinker* de Smollett, se bazează pe mai mulţi *naratori volanţi*. Enunţul narativ la persoana întîi are consecinţe diferite. J. Rousset cercetează doar relaţia *prezent—trecut*, rezultată din faptul că naratorul relatează *acum* evenimente reconstituite retrospectiv. Dar aceasta nu este totul. Prezenţa mai multor na-

[1] E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1969, p. 242.

ratori flotanți, chiar cînd există un *eu central*, duce la o relativizare a evenimentelor, percepute de conștiințe diferite.

Există apoi relatarea oferită de un *dublu eu* (*Manon Lescaut*), a scriitorului și a personajului central. Nu se poate trece cu vederea nici multiplicarea eului (același), proiectată pe dimensiuni temporale diferite. Cartea lui J. Rousset, *Narcis romancier*, reprezintă doar o uvertură la o problemă insuficient elucidată, dar ea a stîrnit mai ales în ultimul deceniu un deosebit interes. Studiile lui Barthes, Todorov și G. Genette sînt elocvente în acest sens.

Spirit proteic, Jean Rousset demonstrează astfel o inepuizabilă capacitate de adecvare a metodologiei sale critice la obiectul criticat. Lectura sa globală, aptă să relaționeze în permanență detaliul cu ansamblul unei opere sau operele izolate cu liniile izomorfice ale unei direcții literare sau ale unei epoci, rămîne cantonată cu rigoare la sensul texturii, nesiluite de considerații deviate.

Cu Jean Rousset, stilistica formelor literare se convertește în cele din urmă într-o seducătoare încercare de realizare a unei morfologii a literaturii, năzuință ce rămîne pe numeroase planuri un deziderat al viitorului.

STRUCTURALISMUL ŞI CRITICA LITERARĂ

Cele mai multe tendinţe novatoare care s-au manifestat în ultimele decenii în critica literară au rezultat, aşa după cum s-a putut constata, dintr-o conjugare a demersului critic spre opera literară cu un anumit sistem, ce îşi găsise zona de aplicare şi fusese acreditat în alte domenii ale ştiinţelor umane. Atît S. Doubrovsky, cît şi R. Wellek au înregistrat cu interes procesul acesta complex şi diversificat de alianţă, care s-a produs între actul critic în general şi modul său de particularizare, datorită fundamentării sale pe anumite sisteme oferite de sociologie, filozofie, psihanaliză, lingvistică etc.

Rezultatele notabile obţinute în lingvistica structurală, ca şi în psihologie, sociologie, antropologie şi psihanaliză, au făcut ca în acest nou conflict de coduri, care ilustrează pe planul criticii o nouă *luptă între clasici şi moderni*, numeroşi exponenţi ai noului val să adere la structuralism.

Ca orice mişcare cu caracter novator şi critica structuralistă şi-a căutat antecesori, meniţi să justifice un nou mod de abordare a textului în diverse timpuri şi arii de cultură.

Unele principii ale lui Saussure sînt reexaminate şi aplicate de R. Barthes în cartea sa *Gradul zero al scriiturii* (1953). Texte reprezentative din formalişti ruşi au fost publicate de Tzvetan Todorov în cunoscuta sa culegere, *Teoria literaturii* (1965) după care numeroase sugestii şi puncte de vedere au fost preluate de acelaşi autor în diferitele sale studii de poetică structurală. Eseurile de stilistică şi poetică, publicate de Roman Jakobson au stimulat şi ele cercetările de acest gen. Au urmat apoi *Lecţiile de poetică structurală* (1964) ale lui I. M. Lotman, menite să dea noii metode o fundamentare filozofică şi estetică marxistă. Şi cum era şi firesc într-o perioadă foarte scurtă au apărut cărţile de popularizare despre structuralism, destinate să reprezinte o *critică de susţinere* şi *explicare* a unei metode, ce îşi găsise o cale de aplicare în unele domenii, unde tentativa aceasta părea a fi mai facilă. J. Piaget scrie o carte cu caracter ge-

neral, *Structuralismul* (1968), Jean-Marie Auzias vine cu obişnuitele *Chei pentru structuralism* (1967). Günther Schiwy scrie şi el o lucrare de acelaşi gen, *Structuralismul francez* (1969), iar Louis Millet şi Madeleine Varin d'Ainville oferă un alt studiu de popularizare, *Structuralismul* (1972), care însumează şi rezultatele mai noi ale cercetărilor structuraliste din diferite domenii.

Evident că în unele studii publicate în anii în care structuralismul devenise o adevărată modă, un drapel sub culorile căruia se adăposteau cercetători cu o formaţie foarte diferită, referinţele la critica literară lipseau adeseori cu desăvîrşire sau, cînd existau, motivaţia lor nu se baza încă pe nici un fel de rezultate convingătoare. Interogaţiile asupra conceptului de structură, ca şi asupra faptului dacă structuralismul este o metodă simplă şi neutrală de cercetare sau dacă, nu cumva, are o bază filozofică, deveneau din ce în ce mai frecvente în presa literară şi ele nu au contenit nici astăzi. Tzvetan Todorov scria doar acum cîţiva ani următoarele : „Să împingem întrebarea pînă la paradox : există oare structuralismul ? Răspunsul părea, pînă nu demult, evident ; astăzi nu ne displace să lăsăm ca răspunsul nostru să treacă printr-un moment de prudenţă." [1]

Cu zece ani mai înainte, un alt exponent al criticii structuraliste, R. Barthes se găsea într-o dificultate şi mai mare, atunci cînd se angajase să răspundă la întrebarea ce este structuralismul. El scria astfel în 1963 că structuralismul nu este o şcoală şi nici măcar o mişcare, deoarece cei mai mulţi autori ce pot fi puşi în discuţie în legătură cu acest cuvînt, nu se simt legaţi prin nici un fel de solidaritate a doctrinei sau a luptei. [2]

De atunci şi pînă astăzi, cînd se poate spune că ne găsim într-o etapă poststructuralistă, multe concepte s-au mai limpezit. Bilanţul cercetărilor de critică literară permite de asemenea formularea unor opinii mult mai tranşante.

[1] Tv. Todorov, *Poétique*, Paris, Du Seuil, 1973, p. 8.
[2] G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969, p. 9.

Dar chiar şi atunci cînd bilanţul criticii structuraliste este fastuos pînă la ostentaţie, nevoia întoarcerii la origini, la sensurile iniţiale ale termenului, se impune în mod imperios. Abia după ce vom constata metamorfozele unui concept în întreaga sa devenire, vom cunoaşte mai exact şi aportul noului val în critica structuralistă. „Cuvîntul *structură*, scriu autorii unei opere recente, a devenit unul dintre termenii cei mai curenţi din vocabularul modern: el este utilizat în legătură cu orice şi este rulat fără încetare de limbaj, este şlefuit pînă la uzură." [1]

Despre romantism s-a scris adeseori în aceiaşi termeni, chiar în momentul său de afirmare. Reducerea unui mod de gîndire sau a unui curent la formele sale degradate, reprezentate de modă, nu este elocventă decît din unele puncte de vedere.

De aceea, revenirea la ceea ce se numeşte în mod curent *sensurile simptomale* ale unui cuvînt, cu toate consecinţele sale metodologice, ni se pare absolut necesară. Se ştie astfel că *structura* este un cuvînt ce derivă din forma latinească *struere*, care înseamnă *a construi*. Sensul acesta trimite, aşadar, spre un edificiu, realizat după un *sistem*, bazat pe o anumită *organicitate* a părţilor.

Cuvîntul *structură* pătrunde, relativ tîrziu, în limbajul ştiinţific. Cert este că filozofia marxistă a acreditat încă în secolul trecut conceptele de *suprastructură* sau *infrastructură*. Lingvistica a preluat abia în epoca noastră acest termen. Este adevărat că toate anticipările gîndirii structuraliste trimit spre F. Saussure (1857—1913). Paul Ricoeur demonstrează însă că la Saussure nu apare niciodată conceptul de *structură*, ci acela de *sistem* care evident avea aceeaşi semnificaţie. După relatarea lui Günther Schiwy, cuvîntul structură este folosit în mod programatic, pentru prima dată, la Congresul internaţional de lingvistică de la Haga (1938), sub forma de *structură a unui sistem*. [2]

[1] L. Millet şi M. V. d'Ainville, *Le Structuralisme*, Paris, Éditions Universitaires, 1972, p. 119.
[2] G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus*, p. 16.

Funcția *părților*, integrarea lor în *sistem*, *constanța* acțiunii *combinatorii*, rezultată dintr-un anumit proces de *reductibilitate*, reprezintă, de fapt, elementele esențiale ale noțiunii de structură. Jean Piaget scrie : „În mod cert o structură este formată din elemente dar acestea sînt subordonate legilor care caracterizează sistemul luat în ansamblul lui ; și aceste legi, denumite de compoziție, nu se reduc la asocieri cumulative, ci conferă totului, ca atare, proprietăți de ansamblu distincte de cele ale elementelor" [1].

În felul acesta, *structura* ajunge să se deosebească de *organizare*, observație pe care a făcut-o J. Pouillon de multă vreme. În vreme ce structura se presupune a fi inteligibilă în sine, simpla combinare organizată de elemente nu oferă acest mod de cunoaștere și manipulare a unui ansamblu cu un sens *centrat* sau *descentrat*, dar care la modul global există întotdeauna.

Este adevărat că *„structura poate fi regăsită în diverse ansambluri"*, dar așa cum precizează J.-M. Auzias, semnificativă rămîne doar *„unitatea diferențelor"* sau ceea ce J. Pouillon denumește aproape în același fel, *„variațiile diferențiale"*. [2]

Spre a diferenția însă structura de alte ansambluri organizate R. Boudon precizează că structura este o „totalitate nereductibilă la părțile sale" [3].

Dar pentru niște cercetători care ambiționează să instaureze un nou tip de *pozitivism* cu un caracter *logic*, gîndirea structuralistă lasă să se întrevadă anumite fisuri, unde își face loc *postulatul ipotetic* necontrolat, actul de anticipare, deschis gîndirii idealiste.

În pofida faptului că metoda structuralistă nu evită prin unii exponenți ai ei confruntarea cu *praxisul*, în alte cazuri *postulatul logic*, configurat pe planul cunoașterii, duce întregul proces pe un plan necontrolabil. Implicată în actul

[1] J. Piaget, *Structuralismul*, București, Editura Științifică, 1973, p. 9.
[2] J.-M. Auzias, *Clefs pour le structuralisme*, pp. 16—17.
[3] R. Boudon, *À quoi sert la notion de structure*, Paris, Gallimard, 1968, p. 42.

cunoaşterii (J. Viet), structura este adeseori presupusă ; ea reprezintă o ipoteză, nu un dat verificat.

O altă problemă pe care o suscită metoda structuralistă vizează caracterul *static* sau *dinamic* al noţiunii de structură. Viziunea statică a acestui concept împinge metoda aplicată în critică, spre *sincronismul* pur, spre *bricolaj* şi *anistorism*. Viziunea dinamică a structurii lasă un spaţiu liber *umanismului*, ideii de *progres*, *diacroniei* şi *spiritului creator*.

Impasul acesta apare din clipa în care structuralismul nu mai este privit ca o simplă metodă neutrală, ci ca o filozofie posibilă. El nu poate fi evitat sau eludat, atîta vreme cît se crede că structuralismul poate genera diverse moduri de gîndire filozofică. Se ştie doar că Sartre afirmase că structuralismul este o consecinţă filozofică a *tehnocraţiei*. Chiar dacă pe un anume plan, afirmaţia aceasta s-ar putea susţine, ea este exclusivistă, deoarece structuralismul nu înlătură alianţa cu alte moduri de gîndire. În nici un caz nu se poate vorbi de o filozofie structuralistă unitară.

Prima întrebare derivă din observaţia cum poate rezulta gîndirea filozofică din structuralism. Preluate din lingvistică, conceptele de *structură de suprafaţă* şi *structură de profunzime* sînt de natură să lase prin ultima categorie un larg spaţiu de transformare a sensului. [1]

Folosind aceste noţiuni, J. Derrida subliniază *diferenţa* dintre *structura minoră*, în mod necesar închisă şi *structuralitatea unei deschideri*, unde se poate instala o anumită filozofie. Genetismul diacronic este justificat de J. Derrida pe această cale. Umanismul şi istoricitatea dialectică, negată de alţi gînditori, capătă astfel o justificare plauzibilă prin argumente desprinse din gîndirea structuralistă. „Există straturi ale semnificaţiei care apar ca sisteme, complexe, ca nişte configuraţii statice, în interiorul cărora mişcarea şi geneza sînt posibile, trebuind să se supună însă unei legalităţi specifice şi semnificaţiei funcţionale a structurii considerate."[2]

[1] O. Ducrot şi T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Du Seuil, 1972, pp. 302—316.

[2] J. Derrida, *L'Ecriture et la différence*, Paris, Du Seuil, 1967, p. 230.

J. Derrida acceptă creaţia şi mişcarea atît la nivelul *straturilor profunde*, cît şi la acela al *straturilor de suprafaţă*.

Astăzi este incontestabil faptul că structuralismul nu mai poate fi considerat o simplă metodă inocentă. Aceasta nu face imposibilă reflecţia filozofică, şi nu are un caracter univoc. De la idealismul pur pînă la structuralismul marxist, registrul structuralist de gîndire oferă un larg mod de interpretare a fenomenelor de viaţă şi de cultură.

De aici pînă la critica literară structuralistă distanţa este foarte mică. Criticul apare în ipostaza gînditorului cu o *conştiinţă structurantă*. El caută în creaţia literară *forme semnificante*. Dar această conştiinţă structurantă se poate şi ea justifica sau alia cu diferitele moduri de gîndire filozofică. În toate cazurile, critica structuralistă nu este străină de stilistica structurală, estetica informaţională şi, adeseori, de semiotica literară. I. Lotman pleacă de la premisa : „Definirea culturii drept sistem de semne subordonat unor reguli de structură ne permite să o considerăm în calitate de *limbaj* în semnificaţia semiotică generală a termenului“ [1]. Dar nu numai cultura poate fi apreciată ca un sistem de semne, ci şi întreaga viaţă. „*Lumea este un text*“, scrie acelaşi autor, iar „Textul reprezintă un mesaj semantizat.“ [2] Transformarea „vieţii în text“ are avantajul de a introduce toate evenimentele într-o „memorie colectivă“. Acest act de transfer permite interpretarea lor ca „semne ale existenţei“. Aceasta înseamnă că orice fapt existenţial, inclusiv operele literare reprezintă un mod specific de traducere într-un anumit limbaj. Orice limbaj *decodat* permite *traducerea* lui într-un alt limbaj accesibil omului.

Înainte ca realitatea să fie privită ca un text şi literatura să fie considerată ca un fenomen de limbaj bazat pe un cod specific, ipostaza criticului cu o conştiinţă structurantă nu era cu putinţă. Starea anterioară metodei structuraliste este prezentată de G. Genette astfel : „Vreme îndelungată, lite-

[1] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1974, p. 20.
[2] *Op. cit.*, p. 23.

ratura a fost privită ca un mesaj fără cod, fiind apoi necesar să fie apreciată, o clipă, ca un cod fără mesaj" [1].

Noutatea analizei structurale nu impune doar conjugarea celor doi termeni. Ea este de natură să faciliteze abordarea textului dintr-o perspectivă imanentă, semnificaţiile ideologice ale mesajului trebuind să fie puse în paranteză. „Metoda structuralistă se constituie ca atare în momentul în care mesajul este regăsit în cod, fiind degajat printr-o analiză a structurilor imanente şi nu impus din exterior prin prejudecăţi ideologice." [2]

G. Genette este însă un spirit mult prea lucid pentru ca să nu observe riscurile căderii în capcana propriilor sale afirmaţii. Dacă „literatura este în primul rînd operă de limbaj", considerarea ei ca un obiect de studiu al *dialectologiei generale*, aşa cum au procedat unii dintre formaliştii ruşi, i se pare criticului francez aberantă. De aceea, G. Genette ajunge în cele din urmă la concluzia : „Nimic nu obligă, deci, structuralismul să se mărginească la analizele «de suprafaţă», dimpotrivă, aici ca şi aiurea, orizontul demersului său este acela al analizei semnificaţiilor" [3].

Ipostaza *criticului bricoleur*, apt să demonstreze şi să monteze o operă pentru a-i cunoaşte mecanismul interior, ca şi modul de funcţionare a discursului literar, sînt socotite de mulţi adepţi ai metodei structuraliste ca un demers superficial. Năzuinţa descifrării *sensurilor* operelor prin anumite *forme semnificante* apare astfel ca o necesitate imperioasă, iar tentativa despărţirii expresiei de idee, este apreciată, în cele mai multe cazuri, ca un procedeu plin de riscuri. De aceea, demersul criticii structuraliste marxiste este formulat de I. Lotman într-o manieră mult mai complexă. „Studierea structurală a literaturii trebuie să ducă la elaborarea unor metode precise de analiză, la determinarea relaţiei funcţionale a elementelor textului în cadrul unităţii ideatic-artistice a operei, la abordarea ştiinţifică a problemei măiestriei artistice şi a legăturii dintre aceasta şi conţinutul de idei al

[1] G. Genette, *Figures*, I, Paris, Du Seuil, 1966, p. 150.
[2] *Ibidem*.
[3] *Op. cit.*, p. 152.

operei... Este necesar să se studieze *structura ideii, structura reprezentării poetice a realității,* cu alte cuvinte — structura literaturii." [1]

Programul demersului critic structuralist, conceput de cercetătorul marxist I. Lotman nu capătă decît în foarte puține cazuri o asemenea aplicare practică. De aceea, alunecarea în formalism și abdicarea de la critica de semnificații ca și de la judecățile de valoare, a dus la formularea unor rezerve demne de luat în considerație. Pierre Macherey scrie, pe bună dreptate, că „conceptul de structură, *așa cum este el definit în mod științific, pe plan lingvistic,* poate lumina dintr-un nou sens activitatea criticii literare ; el nu va rezolva însă dintr-o singură lovitură toate problemele sale" [2].

Opera literară, precizează același autor, este constituită din informații ideologice, mitologice, sociale etc. transmise prin anumite coduri. Cînd *reflexul structural* al criticului rămîne cantonat la cunoașterea modului de *funcționare a unei paradigme,* el nu depășește frontierele abordării formale a textului. Cînd același reflex, cum scrie R. Barthes, „reculează" mereu pînă la descoperirea unui „trunchi comun" [3], care permite degajarea de sensuri, abordarea textului capătă în mod incontestabil o altă complexitate.

Coborîrea spre „trunchiul comun" este și ea pîndită de unele neajunsuri. Structuralismul genetic de factură sociologică, cultivat de Lucien Goldmann, le-a dovedit îndeajuns. Nici macrostructurile care determină viziunea autorului despre lume, nici studiul exclusiv al operei ca *limbaj* bazat pe anumite *coduri,* nu sînt suficiente pentru demersul critic. Opera literară este un act de creație artistică. Reducțiile operate de cei mai mulți critici ce se limitează la funcțiile discursului literar sînt de natură să stabilească doar *analogii.* Critica literară reprezintă un demers destinat să precizeze *diferențe.*

[1] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală,* București, Editura UNIVERS, 1970, p. 12.

[2] P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, François Maspero, 1971, p. 160.

[3] *R. Barthes par Roland Barthes,* Paris, Du Seuil, 1975, p. 156.

În măsura în care critica structuralistă va izbuti să releve diferenţe, prin determinarea funcţiilor *intertextului*, ea va ajunge şi la formularea unor judecăţi de valoare pe marginea unor *unicate*.

Roland Barthes şi noua critică

Astăzi nu mai reprezintă pentru nimeni un secret faptul că în personalitatea proteică a lui Roland Barthes, *noua critică* a găsit pe unul dintre exponenţii săi cei mai ingenioşi şi, totodată, pe unul dintre apărătorii înzestraţi cu un remarcabil spirit polemic, dublat de o rară capacitate de manipulare a ideilor în sensul programului anunţat de autor în cele mai diverse împrejurări.

Evoluţia lui Roland Barthes de la *Gradul zero al scriiturii* (1935) pînă la *Sade, Fourier, Loyola* (1971) sau *Plăcerea textului* (1973) nu subliniază numai prezenţa mai multor tipuri de scriitură în opera sa. Ea pune în lumină un suport metodologic cu o amplă orchestraţie teoretică, ce relevă sensibile schimbări în maniera de argumentare a tezelor sale fundamentale. Pornind de la Saussure, Sartre şi Bachelard, familiarizat cu scrierile formaliştilor ruşi, ca şi cu stilistica spitzeriană, incitat în permanenţă de sociologia marxistă, Roland Barthes ajunge la semantica literară după traversarea unui drum îndelungat, care demonstrează receptivitatea sa largă faţă de toate ideile noi ale timpului nostru.

Ipostazele metodologiei barthesiene nu sînt în acelaşi timp străine de întreaga devenire a literaturii moderne. Pierre Daix observa, pe bună dreptate, că în vreme ce poezia a căpătat conştiinţa noutăţii sale odată cu Lautréamont şi Rimbaud, romanul ajunge în această stare mult mai tîrziu, odată cu experienţa noului val din proza franceză[1]. În acest timp, meditaţia criticilor asupra fenomenului literar actual a determinat unele tendinţe novatoare, exprimate într-un limbaj critic foarte diferit. Poate nici un alt autor nu ilus-

[1] P. Daix, *Nouvelle critique et art moderne*, Paris, Du Seuil, 1968, p. 19.

trează prin opera sa într-o manieră atît de elocventă această năzuință de sincronizare a demersului intelectual spre text cu întreaga devenire a literaturii, așa cum a realizat-o Roland Barthes.

Atunci cînd relevă capacitatea lui Roland Barthes de a se adapta la specificitatea fiecărui text analizat, Gerard Genette pune în circulație conceptul de *critică parametrică* [1]. Într-adevăr, autorul monografiilor despre *Michelet* (1954) și *Despre Racine* (1963), ca și criticul care a realizat ingenioase observații despre societatea contemporană în *Mitologii* (1957) nu abordează fenomenul studiat mereu din același unghi de vedere. Uneori îl interesează cu precădere proiectul ideologic al unei opere, rețeaua de simboluri și teme, alteori accentul cade pe sistemul de semnificații al literaturii sau pe analiza structurii interne a operei. Ideolog, bricoleur, pîndit uneori de riscurile formalismului anistoric, Barthes este tipul criticului care apare în fața cititorilor în ipostazele cele mai diferite.

Preocuparea sa nu merge întotdeauna în mod direct spre mesajul operei, ci spre codul acesteia. Autorul precizează astfel : „Criticul nu trebuie să reconstituie mesajul operei, ci doar sistemul său, așa cum și lingvistul nu trebuie să descifreze sensul unei fraze, ci să stabilească structura formală ce permite acestui sens să fie transmis" [2]. Mărturisirile lui Roland Barthes de acest gen sînt foarte numeroase. Deosebirile dintre ele nu au un caracter contradictoriu, ci complimentar.

Criticul care apărea la un moment dat în ipostaza de bricoleur care demonta mecanismul unui text, nu ezită să facă să fie cunoscută plăcerea produsă de actul de lectură. Enunțul barthesian este elocvent pe acest plan : „Text de plăcere : acela care mulțumește, împlinește, dă euforie, acela ce vine din cultură și nu se rupe de ea, fiind legat de o practică *confortabilă* a lecturii" [3].

Plăcerea textelor pare a exercita uneori o adevărată funcție paricidă asupra autorului. Ostil criticii biografice, Roland

[1] G. Genette, *Figures*, I, p. 186.
[2] R. Barthes, *Essais critiques*, p. 257.
[3] R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Du Seuil, 1973, p. 25.

Barthes preconizează în anumite momente tipul de lectură care pune în paranteză existenţa autorului : „Ca instituţie, autorul e mort : persoana sa civilă, pasională, biografică a dispărut..." [1]

Tentat să scrie el însuşi un biografem, cartea despre *Michelet* fiind cea mai elocventă în acest sens, Barthes revine spre autor dintr-un nou unghi de vedere şi cu o altă motivaţie. „Plăcerea textului comportă, de asemenea, o revenire amicală a autorului. Autorul care revine nu este, desigur, acela care a fost identificat de către instituţiile noastre (istorie, învăţământul literaturii, al filozofiei, discursul bisericii) ; nu este eroul unei biografii. Autorul care vine din textul său şi pătrunde în viaţa noastră nu are unitate." [2]

Dacă plăcerea textului în sine nu i se pare autorului compatibilă cu posibilitatea enunţării unor judecăţi de valoare, opţiunea criticului pentru un anumit limbaj nu este însă despărţită nici de axiologia generală a unei epoci, nici de conexiunea posibilă a acestuia cu alte ştiinţe umaniste, ce dau nota specifică a acesteia. Acceptînd dreptul la opţiune al criticului pentru un anume tip de demers intelectual, ca şi alianţa posibilă dintre mai multe sisteme, autorul precizează : „Limbajul pe care fiecare critic îl alege să vorbească nu coboară din cer, el este unul din limbajele pe care epoca sa i le propune, el este în mod obiectiv termenul unei anumite maturizări intelectuale a cunoaşterii, a ideilor, a pasiunilor intelectuale, el este o necesitate ; şi pe de altă parte, acest limbaj necesar este ales de către fiecare critic în funcţie de o anumită organizare existenţială, ca exerciţiu al unei funcţii intelectuale ce îi aparţine lui, exerciţiu în care pune întreaga sa «profunzime», deci, alegerile, plăcerile, rezistenţele, obsesiile sale" [3].

Pentru Roland Barthes critica a constituit întotdeauna o problemă de limbaj. De aceea, înainte de a o privi ca un fenomen de metalimbaj, aplicat asupra unui anumit tip de scriitură, reprezentat de literatură, criticul francez îşi propune să realizeze o istorie a modurilor de scriitură cu toate

[1] *Op. cit.*, p. 45.
[2] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Du Seuil, 1971, p. 13.
[3] R. Barthes, *Essais critiques*, p. 257.

motivațiile lor socio-politice, o fenomenologie a funcțiilor scriiturii și a determinantelor acestora. Evoluția ideilor politice din diferite epoci și desfășurarea unor clase sociale diverse pe arena istoriei permit apariția mai multor moduri de scriitură, a mai multor tipuri de retorică ca și a mai multor mitologii. Ținînd seamă de aceste considerente, autorul crede că este firesc să cerceteze raporturile dintre *limbă, stil* și *scriitură* pentru a putea determina astfel și relația dintre individul creator și colectivitate, ca și dintre ceea ce el numește, în limbajul lui Saussure, *langue* și *parole.*

Referindu-se la unele opere realizate în prima parte a activității sale de critic, Louis-Jean Calvet observa : „De la *Gradul zero al scriiturii* pînă la *Mitologii* și de la acestea pînă la *Elemente de semiologie,* metoda sa pare, la fel, în permanentă schimbare" [1].

Într-adevăr mitologia barthesiană înregistrează unele modificări. În registrul său informațional, alături de Marx, Sartre, Saussure, apar nume noi ca acelea ale lui Brecht, Hjelmslev etc. Dar nu atît modificările metodologice ni se par semnificative cît obiectivele cercetărilor sale care au un caracter eterogen.

În acest spațiu inițial de preocupări care vădește o continuă extensiune spre noile zone ale științelor umane, *Gradul zero al scriiturii* capătă o semnificație deosebită. Barthes se prezintă el însuși în primele decenii ale afimării sale europene ca marxist și sartrian. Teza fundamentală care rezultă din *Gradul zero al scriiturii* duce spre o evidentă marxizare a *angajamentului* sartrian, ce părea cantonat într-o sferă morală și teoretică. Punctele de plecare din *Gradul zero al scriiturii* sînt elocvente pentru scrisul acestei opere. Ele sînt reprezentate de Marx, Sartre, Blanchot și Saussure.

Roland Barthes pleacă de la premisa că o istorie a limbii literare poate fi concepută oricînd. Dar aceasta nu trebuie privită nici ca o simplă *istorie a limbii,* nici ca o *istorie a stilurilor,* ci ca o istorie a *sensurilor literaturii.* Pentru a face înțeles acest program care răstoarnă anumite concepte din știința tradițională, Roland Barthes realizează o nouă defi-

[1] L.-J. Calvet, *Roland Barthes,* Paris, Payot, 1973, p. 12.

nire a unor termeni, menită să justifice punctul său de vedere. Relaţia dintre *limbă*, *stil* şi *scriitură* este examinată dintr-o nouă perspectivă. Dacă limba este o *instituţie socială*, un *sistem de valori* stabilizat, scriitorul nu poate avea faţă de aceasta nici o posibilitate de alegere, *limba* fiind un bun comun al tuturor oamenilor. În spiritul lui Saussure, *vorbirea* este cea care oferă marca libertăţii, ea facilitează actul de creaţie.

Precizarea acestor concepte permite un alt mod de abordare al raporturilor dintre *limbă*, *literatură* şi *stil*. Limba apreciată ca un corpus comun, ca o *negativitate*, este situată de autor *dincoace* de literatură. Dar nici *stilul* nu poate fi acela ce conferă marca specifică a unei opere, deoarece şi el se situează, la rîndul său, *dincolo* de literatură. Dacă în numele stilului se poate forma un *limbaj autarhic*, dacă acesta pătrunde în mitologia personală a unui autor, atingînd temele verbale ale existenţei, raportul dintre *cuvinte* şi *lucruri*, însemnează că stilul vizează *nivelul biologic*, al autorului, *stratul carnal*, nu devenirea sa. Stilul este privit astfel de Roland Barthes ca o *necesitate*, nu ca o *opţiune* posibilă.

Din moment ce opera literară este o problemă de limbaj, iar *forma* reprezintă o valoare, criticul francez caută o altă *realitate formală*, definitorie pentru creaţia literară. Aceasta este *scriitura*. În acest context, *limba* şi *stilul* apar ca nişte forţe oarbe. *Scriitura* este aceea ce individualizează. Ea devine o *funcţie*, o relaţie între *societate* şi *creaţie*. Scriitura nu are un caracter *anistoric*. Dimpotrivă, atît prin destinaţia sa socială, cît şi prin aspiraţia spre libertate şi concesia făcută amintirii, scriitura poartă atît marca unor crize istorice, dar păstrează şi uzanţele trecutului, în perioadele de mari transformări.

Istoria îşi lasă astfel urmele sale specifice în scriitură, deşi ea nu trebuie privită ca un corp imuabil. Solidificarea scriiturii este progresivă. Aceasta relevă funcţionalitatea sa. Dacă la început ea era un *obiect al privirii*, după aceasta se transformă într-o sursă a *acţiunii*, apoi a *păcatului* şi a *crimei*. Integrate în istoria scriiturii, toate aceste etape nu sînt exact delimitate, în timp, dar sînt corelate cu o anumită funcţie a scrisului în viaţa socială, cînd acesta poate căpăta

un evident caracter politic, manipulat de clasele dominante. O nouă etapă a scriiturii este marcată de *absență*. Implicațiile absolut neutrale ale scriiturii sînt acelea care îi pot conferi *gradul zero*. Fenomenul acesta nu este posibil decît în anumite tipuri de scriitură, simptomatice pentru epoca noastră.

Toate considerațiile criticului francez tind în cele din urmă să definească *scriitura poetică*. Pe acest plan apare și modul cel mai pregnant de angajare a scriitorului. Privită ca *instituție socială*, scriitura are propria sa istorie. Apreciată prin implicațiile sale politice, scriitura însumează o anumită ideologie. Ilustrată prin exemple decupate cu precădere din istoria literaturii franceze, scriitura literară este cercetată de Roland Barthes ca o devenire care își găsește propria sa conștiință și finalitate specifică, determinată de contextul socio-istoric respectiv. Clasicismul francez reprezintă astfel tipul *scriiturii ornamentale*. Unitatea dintre fond și formă se bazează pe premisa universalității esenței ființei umane. Acest mit al universalității clasice trădează sensul unei scriituri ce aparține unei categorii sociale minoritare.

Tipurile multiple de scriitură literară apar odată cu accesul mai multor clase sociale la cultură, facilitat de începutul revoluției industriale. În acest context nou, atît scriitura clasică, cît și ideologia burgheză reprezintă o posibilitate de opțiune sau de refuz. Așa ia ființă conștientizarea mesajului și totodată tragismul condiției scriitorului burghez care aparține unei clase, dar poate să nu adere la idealurile acesteia. Similitudinea de concepție cu cea exprimată de Sartre în *Ce este literatura* ni se pare a fi de domeniul evidenței.

În sfera acestui proces de multiplicare a modurilor de scriitură, romanul este acela care permite decelarea clară a atitudinii autorului. Dacă Flaubert reprezintă în concepția lui Barthes tipul de *scriitor-artizan*, capabil să se detașeze pe această cale de clasa sa, Celine oferă condiția tragică a omului de litere, exprimată prin propria sa operă.

Modul de angajare al scriitorului începe odată cu interogația sa asupra lumii în care trăiește. Exprimarea sa revoluționară nu apare decît printr-un răspuns direct, implicat în

operă, aşa cum este acela al lui Brecht sau al altor scriitori din această categorie.

Tendinţa de eliberare a scriitorului de condiţia sa burgheză apare şi în poezie. Dar genul de poezie, cultivat de Rimbaud sau Mallarmé este preocupat mai mult de mecanismul interior al textului, decît de referinţele la lumea exterioară, apte să releve o *conştiinţă poziţională*. În aceste cazuri, *cuvîntul* devine *lucru*, nu un raport cu acesta. Ideea lui Sartre, că actul de angajare nu se manifestă în poezie, capătă aici o altă motivaţie, rezultată din analiza unui singur tip de poezie. Barthes constată astfel că de vreme ce literatura este o problemă de limbaj, nu există creaţie literară inocentă, aşa cum nu se poate vorbi încă de o critică inocentă.

Scriitura neutrală pe care Roland Barthes o găseşte la Camus sau Alain Robbe-Grillet nu este pusă în mod deliberat în slujba unei ideologii dominante. Ea poate fi însă asumată de aceasta, pierderea inocenţei textului devenind inevitabilă.

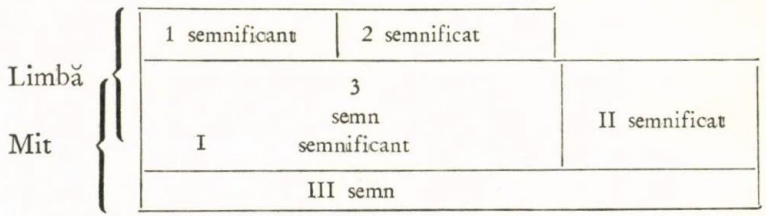
De la interogaţia asupra sensurilor istorice ale scriiturii şi sublinierea modului de angajare a omului de litere, Roland Barthes ajunge la cercetarea structurii miturilor, ca şi la limbajul lor specific, care îşi pierde adeseori inocenţa în epoca noastră. *Mitologiile* reprezintă în acest context tipul de operă cu un larg suport teoretic, la care se adaugă altul de analiză practică. Toate acestea subliniază ipostaza lui Roland Barthes de semiotician aplecat asupra unor fenomene tipice societăţii de consum şi de ideolog cu o atitudine antiburgheză. Roland Barthes pleacă de la premisa că orice mit are o intenţionalitate, semnificaţia sa trădînd o opţiune ce demonstrează lipsa sa de inocenţă. Din această cauză, criticul francez poate demonstra cu uşurinţă de ce mitul nu este niciodată compatibil cu gradul zero al scriiturii.

Ca şi Max Bense, Roland Barthes constată că societatea burgheză realizează prin informaţia manipulată o adevărată agresiune asupra conştiinţei. În această *„lume a placatului"*, afişele, reclamele publicitare, fotografiile, jocurile, teatrul, filmul etc. capătă caracterul unor *mituri cotidiene* ale vieţii

moderne, semnalate şi de Henri Lefebvre mai tîrziu în cartea sa *Viaţa cotidiană în lumea modernă* (1968).

Barthes, semioticianul şi ideologul antiburghez intră în cea mai fericită alianţă prin cel mai elocvent capitol din *Mitologii*, intitulat *Mitul astăzi*. Enunţurile autorului sînt lapidare, iar definirea mitului ca sistem de comunicare, ca şi precizarea tuturor planurilor pe care acesta se poate constitui, este făcută cu multă rigoare. Mitul poate astfel să apară exprimat prin cuvînt, ca şi prin imagini vizuale sau auditive. Semnificativ pentru mit este, pe de o parte, faptul că el este *mesaj*, pe de altă parte, constatarea că în actul de comunicare conţinutul mitului se modifică, conotaţia iniţială căpătînd un alt sens.

Prezentat de Barthes în termeni saussurieni, mitul se compune dintr-un *semnificant* (cuvînt, imagine), dintr-un *semnificat* (noţiunea, ideea) şi un *semn*, care transmite sensul final. Dar cum mitul se bazează pe un sistem semiologic secund, ceea ce este *semn* în primul sistem, devine *semnificant* în al doilea. Dacă în cadrul primului sistem, mitul reprezintă un *limbaj-obiect*, în cel de-al doilea el apare în ipostaza de *metalimbaj*. Schema dată de autor pentru ilustrarea celor două sisteme semiotice şi a raportului dintre ele, apare astfel



Exemplul cel mai elocvent pe care îl alege criticul francez pentru a demonstra deformarea conotaţiei în sistemul semiologic secund (mitul), este luat de pe coperta unui număr din *Paris-Match*. Imaginea arată un soldat negru francez care salută tricolorul Franţei. Transpusă în al doilea sistem, imaginea îşi pierde inocenţa, ea demonstrînd în faţa adversarilor imperiului colonial francez, devotamentul soldatului negru faţă de metropolă.

Aceasta arată mecanismul de deformare a imaginii prin învestirea ei cu un sens simbolic, avînd o evidentă funcţie propagandistică. Golit astfel de sens, semnul din primul sistem se transformă într-un nou semnificant care, introdus într-un alt sistem, poate căpăta un sens manipulat de interesele ideologice ale unei puteri dominante. Mitul devine astfel după expresia lui Barthes un *«alibi»* al unei clase sau al unei puteri. El deformează o realitate naturală în funcţie de o anumită ideologie, lipsa lui de inocenţă fiind astfel dovedită în modul cel mai tranşant.

Mitologiile lui Barthes reprezintă o operă de demistificare a realităţii. Valoarea acestei cărţi rezultă din analiza mitului ca structură semantică pentru a se putea constata cum mitul este convertit într-o cuvertură iraţională, tendenţioasă a unor false valori. Semiotica barthesiană, aplicată la mitologie, poate fi extinsă şi în alte domenii. Cartea sa despre *Sistemul modei* (1967) subliniază dorinţa autorului de a-şi valida coerenţa metodei pe cele mai diverse planuri. Ea iese însă în afara preocupărilor sale de critic literar şi de semiotician al literaturii.

În maniera în care Roland Barthes abordează unele probleme generale de semiotică a limbii pentru a defini specificul scriiturii literare şi structura semnificativă a miturilor contemporane, la fel va proceda şi atunci cînd ajunge să abordeze textul literar, faţă de care se comportă în permanenţă ca o *conştiinţă structurantă.*

Delimitarea statutului criticii este realizată printr-o frecventă raportare la conceptul de istorie literară. Alături de H. R. Jauss, W. Krauss, L. Goldmann, G. Genette, R. Barthes se înscrie şi el în suita cercetătorilor care subliniază impasul metodologic în care a ajuns astăzi istoria literară. Rezervele formulate de Roland Barthes pe acest plan sînt foarte ample. Ele vizează atît criza de ordin metodologic a istoriei literare, cît şi criza obiectului. Ca şi Faguet, altădată, Roland Barthes încearcă acum, în eseul său *Istorie sau literatură* o delimitare bazată pe o justificare teoretică mai amplă, între obiectivele criticii şi cele ale istoriei literare. Barthes pleacă însă de la o ipoteză nedemonstrată din care rezultă că rea-

lizarea unei istorii literare nu mai este astăzi cu putință în maniera cunoscută a unui amplu palmares de biografii. După opinia sa, cercetările de acest gen tind fie spre o *istorie a literaților*, fie spre un alt tip de studiu diacronic, care are ca obiectiv *funcția literaturii*. Ultima alternativă formulată de Roland Barthes anulează, de fapt, istoria literară prin transformarea sa într-un nou domeniu, de *sociologie a receptării*. Aceasta nu reprezintă însă decît o anexă a științei literaturii.

După părerea criticului francez, realizarea într-o manieră tradițională a unui studiu al operelor literare este îngreuiată de explicația cauzală a creației artistice. Orientarea aceasta a cercetărilor de istorie literară capătă un caracter genetic, sporind fie interesul pentru surse, fie investigația de tip analogic, dedusă din exagerarea semnificației artei ca act de reflectare.

Față de neajunsurile rezultate din unele forme ale demersului critic de tip genetic, Roland Barthes crede că critica de semnificații prezintă unele avantaje demne de luat în considerație. În măsura în care arta apare și ca o modalitate de *deformare* a realității, ca o *diferență* față de aceasta, Roland Barthes propune să fie privită ca un *semn*. Relația stabilită de critic între *semnificant* și *semnificat* vizează astfel *opera*, considerată ca *semn*.

Dar și critica de semnificație poate fi realizată la niveluri diferite. Ea poate avea în vedere biografia, unele tipuri de informații incluse în operă, conținutul său psihic etc. Îndrumarea demersului critic în aceste direcții prezintă pericolul de a căuta cu precădere în opera literară anumite *chei*. Acestea pot fi de ordin biografic, sociologic, istoric, psihanalitic etc. În asemenea cazuri operei literare i se aplică, după opinia criticului francez, un *test* prestabilit. Devenind un mod oarecare de *interpretare analogică*, critica capătă astfel un *caracter parțial*. Rezervele față de Ch. Mauron sau L. Goldmann sînt formulate din acest unghi de vedere.

Roland Barthes recunoaște însă faptul că orice operă literară poate fi abordată din mai multe perspective. De aceea, autorul consideră că prima obligație a criticului este de a „*instituționaliza subiectivitatea*". Primul act de onestitate și rigoare care rezultă din această premisă: „Prima regulă

obiectivă este, aici, anunţarea sistemului de lectură, fiind de la sine înţeles că unul neutru nu există" [1].

Intoleranţa lui Roland Barthes faţă de unele moduri tradiţionale de abordare a textului literar iese în relief, mai ales, în eseul său *Două critici*. Pentru a sublinia semnificaţia noului val, autorul desparte de la început *critica universitară* de *critica de interpretare*. Prima are, după părerea sa, un caracter *extrinsec*, fiind preocupată cu precădere de sursele exterioare ale operei. Cea de-a doua este *intrinsecă* şi bazată pe un puternic suport *ideologic*. Direcţia incriminată este reprezentată, mai ales, de pozitivismul lansonian cu toate nuanţele sale. Exponenţii noului val, care îşi declară sistemul de lectură, cu anticipaţie au o formaţie diferită. În această suită se înscrie Sartre şi Bachelard, Goldmann, Poulet, Starobinski, Weber etc.

Respingerea criticii universitare se bazează pe viziunea unilaterală pe care aceasta o are despre statutul literaturii. Privind literatura ca un act mecanic de *reproducere*, ca o *copie* a realităţii, ea nu depăşeşte stadiul comentariului analogic. Exagerarea simplificatoare a lui Barthes este evidentă, şi Doubrovsky va fi nevoit să o recunoască, nu multă vreme mai tîrziu. Precizările programatice ale lui Barthes încep să capete o anumită amploare odată cu eseul *Ce este critica*. Roland Barthes recunoaşte de la început că demersurile critice moderne pot intra în alianţă cu diferite sisteme filozofice sau ştiinţe umane. El însuşi subscrie în acelaşi timp la mai multe dintre acestea.

Privită ca *metalimbaj*, critica nu are obligaţia de a stabili *adevăruri*, ci de a se constitui ca un discurs coerent şi valid. Statutul specific al criticii este precizat de fiecare dată prin comparaţia cu cel al literaturii. Lumea există şi scriitorul vorbeşte despre ea. Aceasta duce la realizarea operei literare. Obiectul criticii nu este lumea, ci discursul celui ce scrie despre ea. Critica este, aşadar, o problemă de *limbaj secund*. Ea este un *discurs asupra unui alt discurs*. Pe această cale se stabileşte un fel de dialog în trepte între limbajul

[1] R. Barthes, *Despre Racine*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 206.

criticului şi limbajul operei, privită ca *limbaj-obiect. Lumea* apare ca un text primordial. Criticul nu are astfel menirea să caute în operă chei ale unor realităţi mascate. El este obligat să stabilească un contact între limbajul epocii noastre (marxist, existenţialist, psihanalitic) şi limbajul specific al operei literare, conceput după alte criterii şi legat, adeseori, de caracteristicile unor epoci mai îndepărtate. Potrivit programului barthesian, criticul vizează *codul* operei, nu *mesajul* acesteia. Pe această cale se instituie dialogul între două coduri, două istorii şi două subiectivităţi. Iradiaţia dialogului rămîne mereu legată de centrul său contemporan de emisie.

Spre deosebire de alţi semioticieni contemporani, ca G. Mounin, de pildă, care pune accentul pe *mesaj* şi *comunicare,* Roland Barthes îşi centrează atenţia asupra *codului.* Ca şi logicianul sau gramatologul, criticul nu trebuie să urmărească sensul operei sau al enunţului, ci regulile după care textul literar a fost alcătuit. Este evident că pe această cale, Roland Barthes restrînge obiectivul demersului critic la rolul unui *bricoleur* care *demontează şi remontează* o operă, pentru a cunoaşte regulile după care a fost alcătuită, mecanismul său interior. În cadrul acestui program, preocuparea pentru judecata de valoare lipseşte. Criticul coboară astfel prin „reculare" spre „trunchiul comun" al operei [1], plăcerea devenind în cele din urmă un criteriu pur subiectiv de aderenţă sau de respingere directă a unui anumit cod [2].

Este limpede astfel faptul că Roland Barthes pune în paranteză judecata de valoare. Pentru el atît literatura, cît şi critica sînt fenomene de *metalimbaj.* În ipostaza de critic, acesta tratează *metalimbajul literar* ca *limbaj—obiect.* Dar în opoziţia *écrivain—écrivant,* pe care Roland Barthes o concepe în mod programatic, criticul este mai mult *écrivant,* fapt care îl obligă să se servească de limbaj în primul rînd ca *instrument.* El este, în acelaşi timp, *écrivain,* deoarece însuşi cadrul său specific îl determină să continue un anu-

[1] *R. Barthes par Roland Barthes,* p. 156.
[2] R. Barthes, *Le plaisir du texte,* p. 45.

mit discurs metaforic al operei.[1] Ca scriitor, criticul nu este, după opinia lui Barthes, niciodată inocent. El încearcă să fie un *afazic.* Uitîndu-şi propria subiectivitate, el ştie sau crede că nu poate reproduce nici *persoana întîi* din romanul proustian, nici *persoana a treia* din romanul clasic.[2]

În ipostaza de critic, acesta este un subiect absent, un ins afazic. Situîndu-se într-o zonă intermediară între *écrivain* şi *écrivant,* criticul este un *tip bastard,* care nu-şi poate uita total nici propria subiectivitate, dar nici nu se poate obiectiva la modul integral. Aşa cum artistul tinde astăzi să formuleze un enunţ intelectual, la fel şi criticul năzuieşte să fie artist. În faţa lui, opera rămîne deschisă, încărcată de sensuri ambigue. Neputînd eluda sensurile simbolice ale operei, criticul suprapune peste acestea propria sa condiţie, mediată de actul de lectură, care este datat în timp.

De fapt, polemicile care au avut loc între anii 1964—1966, între exponenţii *neocriticii* şi cei ai *paleocriticii* au pus sub semnul întrebării toate problemele *ştiinţei literaturii,* ce păreau a fi fost de multă vreme acceptate ca nişte adevăruri incontestabile. Cînd în 1966, apare cartea lui Roland Barthes, *Critică şi adevăr,* ca o replică dată studiului polemic al lui Raymond Picard, *Noua critică sau noua impostură,* statutul criticii cu toate normele sale este din nou dezbătut în toată amploarea sa. Unele principii ale criticii tradiţionale ca verosimilitatea, obiectivitatea, gustul etc., sînt examinate dintr-un nou unghi de vedere.

Roland Barthes pleacă de la precizarea că în vreme ce societatea clasică burgheză vedea în cuvînt doar un *instrument* sau un *element decorativ,* el îl priveşte ca *semn* şi ca *adevăr.* Dar nu se poate trece cu vederea faptul că „opera deţine prin structură un sens multiplu...“[3] Din această cauză, ea dă naştere la două discursuri diferite. Unul are în vedere toate sensurile operei, deci *sensul vid,* care le suportă pe toate celelalte. Al doilea vizează un singur sens. Pe această cale,

[1] G. de Mallac şi M. Eberbach, *Barthes,* Paris, Éditions Universitaires, 1971, p. 54.
[2] R. Barthes, *Essais critiques,* p. 17.
[3] R. Barthes, *Critique et vérité,* p. 56.

Roland Barthes ajunge să distingă *ştiinţa literaturii*, concepută ca un discurs general, orientat spre multiplicitatea de sensuri şi *critica literară* care îşi asumă riscul de a da un sens particular operei. Ştiinţa, critica şi lectura sînt astfel cele trei cuvinte-cheie pe care Roland Barthes le foloseşte în demersul său spre operă, privită ca limbaj. Raportul dintre critică şi operă este ca şi cel dintre sens şi formă. Barthes precizează că criticul nu poate pretinde să traducă opera într-un limbaj mai clar, deoarece nimic nu este mai limpede ca aceasta. Criticul poate însă dedubla sensurile printr-un limbaj secund. El supune opera unei transformări, care nu-i permite să spună despre ea orice, deoarece textul semnificant în totalitatea sa, este cel dintîi care-l supune la anumite constrîngeri. „Criticul suportă în faţa cărţii aceleaşi condiţii ale cuvîntului ca şi scriitorul în faţa lumii." [1]

Recunoscută, subiectivitatea criticului în faţa operei nu poate fi niciodată totală, datorită acestor elemente interne ale textului literar care au o funcţie restrictivă. Oricît ar fi de profundă *lectura critică* nu descoperă un *semnificat* definitiv, ci doar „lanţuri de simboluri, omologii de raporturi" [2]. Însuşi sensul cu care este învestită opera nu reprezintă „o nouă eflorescenţă de simboluri" [3]. De aceea, în măsura în care este un act de interpretare, critica lasă posibile mereu mai multe interpretări, opera fiind o *deschidere permanentă*, evaluată de o conştiinţă ce se modifică în timp.

Făcînd deosebirea între *significations* şi *sens*, Serge Doubrovsky releva faptul că atît Roland Barthes, cît şi alţi exponenţi ai *noului val*, cultivă cu precădere critica de *sensuri*, nu de *semnificaţii*.

Confruntat cu praxisul, Roland Barthes se dovedeşte a fi un tip de critic înzestrat cu o mare capacitate de înnoire de la o operă la alta.

În ansamblul preocupărilor barthesiene, monografia despre *Michelet* (1954) este considerată de autor doar o „precritică" a operei istoricului francez. Barthes îşi propune în primul

[1] *Op. cit.*, p. 69.
[2] *Op. cit.*, p. 71.
[3] *Ibidem.*

rînd să „redea acestui om coerenţa sa", să „regăsească structura unei existenţe" şi printr-un proces de tematizare, să stabilească „o reţea organizată de obsesii" [1]. Rădăcinile acestora nu sînt căutate nici în istorie, nici în biografie, ci în operă. Toate informaţiile referitoare la originea lui Michelet, studii, carieră, influenţe, ideologie etc., sînt enunţate foarte laconic.

Critica tematică aplicată asupra scrierilor istoricului francez este de derivaţie directă bachelardiană. Reacţiile spirituale şi fiziologice ale lui Michelet sînt determinate în funcţie de elementele naturii (pămîntul, apa, soarele), imaginaţia sa este de asemenea analizată prin cercetarea mecanismului său intern, care permite să fie declanşată de marile traume ale istoriei, trăite de autor ca nişte întîmplări colosale, asumate la modul personal. Dar felul în care Barthes sexualizează istoria, travaliul de creaţie, natura, ne permite să credem că în opera sa se pot descifra şi ecouri mai îndepărtate din Freud şi Jung.

Michelet este psihanalizat din primele pagini pentru a se ajunge apoi la caracteristicile operelor sale. Maladia constantă a lui Michelet este, după părerea lui Barthes, *migrena*, configurată ca o stare de *ameţeală* şi *greaţă*. Generată de furtuni, schimbarea locului de muncă sau a anotimpurilor, *migrena* se produce la Michelet şi prin reacţia avută faţă de unele evenimente istorice.

Printr-o compensare oferită de un corp slab şi hipersensibil, Michelet apare ca un ins cu o imensă forţă spirituală şi o mare capacitate de muncă, creaţia fiind pentru el o alegere plină de responsabilitate. Explicaţia freudiană devine repede de domeniul evidenţei: „A fecunda o existenţă goală şi slabă prin valoarea masculină a muncii încrîncenate, înseamnă a da fructului acestei munci un fel de semnificaţie superlativă, de caracter profetic" [2].

Barthes afirmă că pentru Michelet travaliul istoric devine un fel de *dietă* a vieţii. Istoria este pentru cercetătorul francez un *aliment*, autorul cărţilor despre *Popor*, *Pasăre*,

[1] R. Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris, Du Seuil, 1954, p. 5.
[2] *Op. cit.*, p. 18.

Insectă, Femeie, Dragoste, Mare, fiind declarat „mîncător de istorie".

Bolnav de istorie, gata să preia asupra lui toate relele acesteia, obsedat de graba timpului istoric, convertit într-un *proiect spre moarte,* identificat cu substanţa relatărilor sale, Michelet parcurge evenimentele ca o *rută,* le devoră, le survolează şi apoi le reconstituie în acele tablouri fascinante în care istoria este privită de undeva de sus. *Prădător* al istoriei, Michelet o goleşte prin ingerare, pentru a o transforma în filozofie a istoriei. Barthes demonstrează cum cercetătorul francez a plecat de la viziunea istoriei ca plantă (Herder) şi ca spirală (Vico). Dar Michelet ajunge să conceapă istoria ca *act,* ca forţă transformatoare. În această viziune transformaţionistă elementele se modifică, planta se face animal, peştele devine mamifer, asociaţia între *lumea-peşte* şi *lumea-femeie* fiind foarte frecventă.

Apa devine materia predilectă în această lume în continuă schimbare, iar lichidul de altă natură este investit cu diferite semnificaţii. După apă, apare *sîngele. Sîngele negru* este ilustrat prin Ludovic al XIV-lea, *sîngele de oţel* prin Saint-Just, *sîngele închis* prin mormintele violete. *Antisîngele* este reprezentat de piatră, nervi, lumea minerală, deşert, vid etc. considerate substanţe antipatice.

Istoria concepută de Michelet este teoretizată de Barthes prin aceste elemente dominante. Femeia reprezintă în spaţiul istoric o fiinţă superioară, apropiată de natură, cunoaşterea ei de către mascul presupunînd iniţiere. Omul complex cu adevărat apare la Michelet în ipostaza de *androgin.*

Obsesiile substanţiale ale lui Michelet sînt transformate de Barthes în criterii ale istoriei. Critica tematică, practicată de Barthes, rămîne încă la modul primar al traumelor individului.

Referindu-se la critica tematică, autorul cărţii *Despre Racine* (1963) preciza că aceasta a „căpătat în ultimii ani o lovitură discreditantă. Cu toate acestea, nu trebuie renunţat la această idee prea devreme" [1]. Tema este privită de Barthes ca o *noţiune utilă ;* ea apare ca o *unitate struc-*

[1] *R. Barthes par Roland Barthes,* p. 180.

turală care, prin decuparea enunţului, îşi păstrează o anumită disponibilitate de sens, ceea ce îl face pe criticul francez să o compare cu *vestemele, monemele, eratemele* etc. Barthes are însă o mobilitate spirituală deosebită. Maniera sa de relaţionare permanentă a unor constante ale metodologiei sale cu alte surse de informare conferă sistemului său critic un caracter deschis. De aceea alianţa metodologiei barthesiene cu alte metode rămîne mereu posibilă.

Referindu-se la semnificaţiile intertextului, Barthes menţionează că acesta „nu este în mod obligatoriu un cîmp de influenţe ; este mai degrabă o muzică de figuri, de metafore, de gînduri-cuvinte..." [1]

Stabilind intertextul în raport cu evoluţia întregii sale opere, Barthes schiţează următorul tabel de relaţii :

INTERTEXT	GEN	OPERE
(Gide)	(dorinţa de a scrie)	—
Sartre	mitologie socială	*Gradul zero*
Marx		Scrieri despre teatru
Brecht		*Mitologii*
Saussure	semiologie	*Elemente de semiologie*
		Sistemul modei
Sollers	textualitate	*S/Z*
J. Kristeva		*Sade, Fourier, Loyola*
Derrida, Lacan		*Imperiul semnelor*
(Nietzsche)	moralitate	*Plăcerea textului*
		R. B. prin el însuşi [2]

Cartea *Despre Racine* nu intră în acest tabel stabilit de autor, care nu indică dealtfel nici funcţionalitatea intertextului în totalitatea sa. Pentru prima dată metodologia barthesiană însumează în modul cel mai evident mai multe tipuri de limbaj. Desprins din psihanaliză, antropologie, cri-

[1] *Op. cit.*, p. 148.
[2] *Ibidem.*

tica tematică, sociologie, structuralism etc., limbajul barthesian are, după o expresie frecvent folosită de autor, un *caracter plural*. El relevă în permanență conștiința structurantă a unui critic în ipostaza de *homo significans*.

Tematizarea operei raciniene este realizată de Roland Barthes prin decuparea unor secvențe caracteristice, supuse unei analize al cărei limbaj se poate modifica sensibil de la o semnificație a textului la alta. Criticul francez se preocupă cu prioritate de morfologia spațiului racinian, după care procesul de tematizare bazat pe acte obișnuite de reducție, relevă semnificația eroilor, a tulburării, a scenei erotice, a tenebrosului racinian, a tehnicii agresiunii, revirimentului, erorii, confidențelor etc.

Pe această cale, autorul cărții *Despre Racine* realizează un ingenios contact între codul din limbajul teatrului clasic și diversele coduri ale limbajelor aplicate în analiza operei. Roland Barthes introduce în mod programatic eterogenitatea de criterii în examenul unei opere pentru a realiza o lectură nouă, menită să faciliteze decelarea unor sensuri noi. Se știe astfel că spațiul, timpul și acțiunea, ca elemente constitutive ale celor trei unități clasice, reprezentau o preocupare constantă a criticii tradiționale. Supuse unei noi critici de sens, aceste elemente capătă o semnificație inedită. Topografia spațiului racinian, descompus în cele trei secvențe caracteristice, *camera, scena* și *exteriorul*, cărora le este alăturată *ușa*, ca obiect tragic, relevă de la început un limbaj critic contemporan, aplicat asupra unui cod artistic clasic. Camera apare ca un rest mitic, unde puterea decide. Scena (anticamera), reprezintă locul tragic vizibil, unde eroul vorbește și acționează, în funcție de evenimentele pe care le declanșează sau le suportă.

Obiectul tragic (ușa) se constituie ca un element de interdicție, ce marchează punctul de așteptare a deciziei. Exteriorul (culoare, scări, drumuri de evadare) este denumit de autor *spațiul nontragediei*. Calificarea ni se pare nerelevantă dintr-un anumit unghi de vedere, deoarece locul acesta de refugiu constituie și zona de săvîrșire a unor evenimente fundamentale, deci *spațiul morții*. Toate decupajele operate în topografia spațiului racinian sînt ilustrate prin *Britannicus*.

Rămîne deschisă întrebarea în cîte tragedii ale scriitorului francez spațiul este distribuit în aceeași manieră.

În capitolul consacrat *erosului racinian* domină limbajul psihanalitic. Dorința lui Roland Barthes de a stabili *tipologii* și de-a construi *modele logice* este de asemenea foarte evidentă. Erosul racinian rezultă astfel din comunitatea îndelungată a cuplurilor în spațiu (Titus-Berenice sau Britannicus-Junia) sau explozia sentimentală subită (Neron-Junia).

Exemplificată mai ales prin planul erotic, *relația fundamentală*, stabilită de Barthes relevă raporturi bazate pe autoritate și forță sau existența unui refuz din partea celui agresat prin iubire. Formalizarea acestei situații pleacă de la relația dintre Pirus și Andromaca sau dintre Oreste și Ermiona. Modelul construit de Barthes este elocvent.

A are toată puterea asupra lui B

A îl iubește pe B, care nu-l iubește

Transpus pe un plan mai larg, modelul relației fundamentale pune în lumină un alt aspect. A este culpabil, tiranic și nedrept. În calitate de victimă, B este obligat să preia starea de culpabilitate.

Dacă în acest caz domină *modelele seriale*, în definirea conceptului de *hoardă* din teatrul lui Racine, Roland Barthes operează cu informații și criterii desprinse din mitologia, antropologia socială și psihanaliză.

Într-un microunivers social închis (hoarda), tatăl deține puterea supremă. El dispune necondiționat de viața și libertatea copiilor săi. Dar la un moment dat, aceștia se revoltă împotriva tiraniei tatălui. Cînd acaparează puterea, lupta începe din nou pînă la victoria celui mai puternic. Acesta se comportă iarăși ca un tată. Cîmpul conflictual rămîne deschis la infinit.

Cele două modele menționate subliniază atît noutatea metodologiei barthesiene, cît și neajunsurile sale. Barthes decupează date parțiale din teatrul lui Racine cu ajutorul cărora construiește modele cu o valabilitate restrînsă. Preluînd de la Lévi-Strauss *jocul figurilor relaționale*, Barthes integrează faptele particulare în modele generale. Raymond Picard demonstrează dealtfel în eseul său *Noua critică sau*

noua impostură că formalizarea unor situații poate fi astfel uneori lipsită de acoperire, iar alteori exagerată.

Conștiința structurantă a lui Barthes nu operează cu date statistice majoritare, ci cu modele structurale semnificative. Cartea *Despre Racine* marchează un moment decisiv în istoria criticii, în pofida unor neajunsuri ale sale. Serge Doubrovsky scria : „Studiind teatrul lui Racine, Barthes are o intenție precisă : aplicarea unei metode «structuraliste» care permite o nouă lectură" [1].

Considerată de Robert Emmet Jones o capodoperă a criticii barthesiene, cartea *Despre Racine* reprezintă cu adevărat momentul angajării unei noi polemici între clasici și moderni. Virtuțile analitice ale criticului francez încep să se dezvăluie în toată plinătatea lor.

După această lectură structuralistă demonstrativă, care a introdus criteriul eterogeneității în interpretarea unui autor clasic, Roland Barthes dă publicității *Eseurile critice* (1964). Ele reprezintă deschiderea amplă a autorului atît spre valorile clasicizate, cît și spre cele de dată mai recentă. De la La Bruyère și Voltaire pînă la Queneau, Brecht, Kafka, A. Robbe-Grillet, criticul francez aplică fiecărui autor un timbru caracteristic, izolînd o dominantă a operei sau a situației unui scriitor, care deschide puntea spre înțelegerea contemporanilor.

Din ansamblul acestui volum, eseurile despre Voltaire și A. Robbe-Grillet mi se par cele mai elocvente pentru demonstrarea posibilităților criticului de apropiere diferențiată de la un text la altul. Intitulat *Ultimul dintre scriitorii fericiți*, eseul despre Voltaire este de așa manieră conceput încît criticul demonstrează ceea ce-l separă pe autorul lui *Zadig* de epoca noastră, nu ceea ce-l apropie. Diferența dintre Voltaire și cei mai mulți scriitori din epoca modernă rezultă din faptul că era un scriitor fericit. Fericirea lui Voltaire este căutată în primul rînd în nota festivă pe care autorul a imprimat-o luptei sale pentru primatul rațiunii împotriva unor situații absurde de natură diferită.

[1] S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 11.

De la alegerea adversarului combătut sau a victimei apărate, modul de a nimici o doctrină hilară, felul de a voiaja, totul pare să indice simptomele unui scriitor fericit. Fericirea lui Voltaire este derivată şi din convingerile sale socio-filozofice. Roland Barthes afirmă astfel, eludînd unele texte fundamentale din Voltaire, că viziunea acestuia asupra lumii e fixistă, fericirea sa fiind egală cu a burgheziei care credea într-o societate definitivă, nemodificabilă.

Demonstraţia lui Roland Barthes este seducătoare. Confruntată însă cu textele programatice voltairiene, ea se converteşte într-un *paralogism*. Situaţia aceasta este deosebită de multe altele, cînd prin izolarea unor texte, Roland Barthes ajunge la concluzii ce nu sînt nici false nici adevărate. Ele au doar valoarea unor informaţii de detaliu, ridicate de autor la rangul unor principii generale.

Dacă lectura lui Voltaire ni se pare selectivă şi producătoare de enunţuri paralogice, aceea a operelor lui Alain Robbe-Grillet este mai fidelă şi ca atare, generatoare de concluzii valide. Abordarea operei lui Alain Robbe-Grillet (*Literatura literală*) pleacă de la modul de lectură. Opera acestuia nu poate fi citită selectiv, anumite paragrafe nu permit să fie eludate. Lectura exhaustivă este impusă de specificitatea textului. Or, noutatea textului autorului *Gumelor* apare în primul rînd din privilegiul pe care autorul îl acordă *lucrărilor*, *obiectelor*, ce se substituie relaţiilor umane. Dacă în *Gumele* există o enigmă poliţistă, în *Le Voyeur* se conturează o anulare programatică a fabulei. La Alain Robbe-Grillet, obiectele nu sînt *expresive*, ci creatoare. În schimb, evenimentele nu mai sînt *focalizate* prin investirea cu sensuri. Apropierea de gradul zero al sensului prestabilit este astfel evidentă.

Cu alt prilej, Roland Barthes demonstrează că Alain Robbe-Grillet se comportă în două moduri faţă de realitate. Într-o primă ipostază (fără caracter temporal), scriitorul francez „decide că lucrurile nu semnifică nimic, nici măcar absurdul“ [1]. Prin acest mod de a scrie, Alain Robbe-Grillet

[1] R. Barthes, *Essais critiques*, p. 199.

„provoacă sensul pentru a-l opri" [1]. În altă ipostază, același scriitor apare ca un spirit umanist, care interoghează lumea prin opera sa, dar nu dă răspunsuri.

Cu S/Z (1970), semiologia barthesiană aplicată asupra operei literare relevă nu numai un aspect metodologic nou, ci și un alt fel de punct de vedere, referitor la interpretarea sau evaluarea unui text. Roland Barthes pleacă de la întrebarea dacă textele literare pot fi egalizate printr-o știință indiferentă sau, dacă nu cumva, acestea trebuie integrate într-o *tipologie fondatoare*, aptă să permită aprecierea lor prin *diferență*. Evaluarea nu este corelată nici cu estetica, nici cu alte moduri de gîndire, deoarece, după părerea autorului, un asemenea procedeu transferă judecata de valoare și modul de interpretare pe alt plan. „Evaluarea noastră, precizează Barthes, nu poate fi relaționată decît cu o anumită practică, iar aceasta este scriitura." [2]

Avînd în vedere *practica scriiturii*, Roland Barthes stabilește o primă tipologie a textelor prin considerarea lor ca texte *scriptibile* sau ca texte *lizibile*. *Scriptibil* este considerat un text care poate fi *re-scris* și astăzi. *Lizibil* este acel tip de text ce poate fi citit, dar nu mai poate fi scris. „Numim clasic orice text lizibil." [3] Prima categorie de opere presupune o lectură participatoare, creatoare. Cea de-a doua are în vedere tipul de cititor în ipostaza de consumator. Ultimul nu mai are voluptatea lecturii. Lui nu-i rămîne decît sărăcăcioasa libertate de-a accepta sau de a respinge un text: „Lectura nu mai este altceva decît un referendum" [4].

Dar textul scriptibil presupune fie o lectură identificatoare totală, fie scriitura pe care sîntem în curs s-o producem. De aceea textul scriptibil este considerat de Roland Barthes un act perpetuu, o „scriitură fără stil, producție fără produs, structurare fără structură" [5]. Spre deosebire de producția scriiturii în curs de a se face, există *textele lizi-*

[1] *Op. cit.*, p. 201.
[2] R. Barthes, S/Z, Paris, Du Seuil, 1970, p. 10.
[3] *Op. cit.*, p. 10.
[4] *Ibidem.*
[5] *Op. cit.*, p. 11.

bile, operele finite ce formează marea *masă a literaturii*. Or, din moment ce scriitura există ca un act de *diferenţă*, idee pe care am întîlnit-o şi la Derrida, întrebarea lui Barthes duce spre criteriul după care poate fi deosebit un *text lizibil* dintr-un mare ansamblu, care este creaţia literară. Operaţia aceasta de diferenţiere se poate realiza, după părerea lui Barthes prin *interpretare*. Conceptul acesta este însă privit din perspectiva ideii enunţate în *Gradul zero al scriiturii*, de unde rezultă caracterul semantic plurivalent al cuvîntului : „A interpreta un text nu înseamnă a-i da un sens (mai mult sau mai puţin fondat, mai mult sau mai puţin liber), dimpotrivă, înseamnă a aprecia din ce pluralitate face parte" [1].

Într-un text plurisemantic există un permanent joc de sensuri între *denotaţie* şi *conotaţie*. Punct de plecare pentru definirea unui cod, modul de conotare nu poate fi trecut cu vederea, deoarece el permite stabilirea unor *diferenţe* între texte. *Textul lizibil* trebuie, aşadar, *interpretat*. Aceasta presupune un act sistematic de lectură. „A citi înseamnă a găsi sensuri, a găsi sensuri înseamnă a le numi" [2].

În acest scop, Roland Barthes propune o *analiză progresivă*, o lectură *pas cu pas*, apropiată de cea preconizată de Leo Spitzer. Lectura pas cu pas, decuparea în mici secvenţe, relectura ca act de ansamblu, abordarea textului prin cele mai diverse intrări, reprezintă elementele unei metode ce facilitează pluralitatea de sensuri a textului.

Stabilirea de *lexii*, operată de Barthes începe de la titlul operei lui Balzac pe care autorul o analizează (Sarrasine), apoi traversează aceste mici unităţi, pentru ca în cele din urmă să asistăm la o *relectură* cu sensuri simultane, din care rezultă că textul clasic spune doar ceea ce a spus. El nu are un supliment de sensuri.

Lectura lui Barthes are într-adevăr un caracter plural. Ea este tematică, semiologică, psihanalitică. Totul reprezintă o suită de analize în miniatură care relevă codurile operei,

[1] *Ibidem*.
[2] *Op. cit.*, p. 17.

țesătura vocilor, personajele, ironia și parodia, semnificația și adevărul etc.

Tipul acesta de lectură analitică, plurală și progresivă, propus de Barthes, permite într-adevăr decelarea unor sensuri multiple, a unor sisteme de conotare, ca și a modului în care *lexiile* se integrează într-un ansamblu. Greoaie, inoperantă pentru textele de mari dimensiuni, maniera aceasta de lectură se deosebește foarte puțin de comentariul stilistic clasic. Un limbaj nou, o justificare relativ inedită, tind să acrediteze un mod de lectură progresivă, de construcție a unui text decupat, care își are totuși *preistoria* sa. Acest efort luxuriant de comentare a unor *lexii* (unități textuale minimale) duce la concluzii cunoscute. Metoda *analizei textuale* este astfel prezentată ca o noutate mult mai mare decît reprezintă ea în realitate.

Modul de lectură din *S/Z* este sensibil diferit de cel din *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Dacă analiza textului scriptibil balzacian urmărește să stabilească *diferența* față de alte opere, cea care urmărește discursul celor *trei fondatori de limbă* este în așa fel concepută încît din reducție în reducție își propune să precizeze asemănări. În felul acesta, declară criticul francez : „Iată-i, deci, reuniți pe toți trei, scriitorul blestemat, marele utopist și sfîntul iezuit" [1]. Roland Barthes mărturisește că a găsit și la Sade și la Fourier și Loyola aceeași scriitură, aceeași voluptate a clasificării, aceeași obsesie numerativă și aceeași practică a imaginii. Demnă de reținut pentru toți trei rămîne dorința de-a crea o *limbă nouă*, care traversează o *limbă naturală*.

Acești *logotheți* (creatori de limbă) au recurs și la aceleași operațiuni de constituire a limbii. Aceste operații sînt reprezentate de *izolare, articulare, ordonare*. Roland Barthes adaugă în cele din urmă și teatralizarea.

Dorind să-i scoată din spațiul ideologiei burgheze, Roland Barthes îi *răpește* din această lume. Metoda sa este enunțată lapidar : „A fragmenta textul vechi al culturii, al științei și al literaturii, a răspîndi trăsăturile după formule de nere-

[1] R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 7.

cunoscut, în aceeaşi formă în care este schimbată o marfă furată" [1].

Eseurile despre Sade sînt concepute într-un mod asemănător cu studiul *Despre Racine*. Autorul distinge funcţiile spaţiului închis în practica vieţii personajelor libertine, face semiologia veşmintelor, subliniază rolul banilor, relevă compoziţia hranei şi pune în lumină postura erotică. Analiza operei este tematizată. Ascunderea femeii, hrana, covorul rulant, inundaţia, cruzimea, voiajul etc., reprezintă modul său propriu de reconstrucţie a unui text pentru a-i da o coloratură nouă. Codurile textului sînt deduse odată cu precizarea acestor reţele tematice.

Nici referinţa la lumea care a fost modelul acestei literaturi libertine nu lipseşte. „Aventurile sadiene nu sînt fabuloase: ele se petrec într-o lume reală, contemporană cu tinereţea lui Sade, mai exact cu societatea lui Ludovic al XV-lea." [2]

Şi cum plăcerea textului citit determină o întoarcere amicală spre autor, Roland Barthes nu ezită să schiţeze un model de *biografem* al lui Sade, redus la unele informaţii esenţiale, ca şi la un profil uman dedus din operă. Roland Barthes nu se sfieşte astfel să afirme: „Este suficient să citim biografia marchizului, după ce am citit opera sa, pentru a ne convinge că el a transpus puţin din opera sa în viaţă, nu invers, cum pretinsa ştiinţă literară a voit să ne facă să credem" [3]

Celelalte două eseuri sînt concepute în acelaşi spirit. Unele distincţii merită să fie reţinute, cu atît mai mult cu cît ele stabilesc *diferenţa*, nu analogia cu caracter reductiv. Referindu-se la Fourier, criticul francez afirmă că opera sa este o *meta-carte*. Conceptul este imediat precizat. „Meta-cartea este cartea ce vorbeşte despre o carte. Fourier îşi petrece timpul vorbind de cartea sa în aşa fel încît opera lui Fourier pe care o citim, amestecînd cele două discursuri, formează

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 134.
[3] *Op. cit.*, p. 179.

în final o carte *autonymă* în care forma anunţă fără încetare forma." [1]

Prin aceeaşi logică dialectică negativă, autorul demonstrează că opera lui Fourier nu s-a constituit în *sistem*. Caracterul acesta i-a fost conferit numai cînd scrierile sale au fost aplicate în falanstere.

Roland Barthes insistă asupra temelor fourieriste predilecte. Structura retorică a enunţurilor sale îl preocupă însă într-o măsură foarte mică. Acestei probleme îi este acordat cam tot atît spaţiu, cît şi compotului ca semnificat în cadrul universului tematic.

Renunţînd la critica analogică, raportată la realitate, Roland Barthes aderă astfel la un alt gen de critică analogică intertextuală. Şi în acest caz precumpăneşte productivitatea textului creator de sensuri plurale, nu individualitatea sa.

Evident că toate aceste observaţii sînt făcute din afara sistemului barthesian care are şi el un caracter plural. Să nu uităm că autorul *Sistemului modei* şi al pamfletului programatic *Critică şi adevăr*, a orientat critica spre alte obiective decît cele cu care am fost obişnuiţi.

În toate studiile barthesiene constatăm o acceptare explicită sau implicită a atotputerniciei limbajului. Pentru autorul eseului *Scriitori, intelectuali, profesori*, cercetarea este în primul rînd o problemă de limbaj, constituindu-se ea însăşi ca *producţie* a textului. De aceea autorul poate afirma că „rolul istoric al cercetării este să-l înveţe pe savant că el vorbeşte..." [2] De aceea, în măsura în care criticul francez acceptă necesitatea unei metode, motivaţia sa rezultă doar din faptul „că ea împlineşte cel mai înalt grad al conştiinţei unui limbaj care nu se uită pe sine însuşi" [3]. Afirmaţia aceasta se susţine, după opinia autorului, prin considerentul că „scriitura poate spune adevărul asupra limbajului, dar nu asupra realului..." [4]

[1] *Op. cit.*, p. 94.
[2] R. Barthes, *Ecrivains, Intellectuels, Professeurs*, în *Tel Quel*, 1971, nr. 47, p. 8.
[3] *Op. cit.*, p. 10.
[4] *Op. cit.*, p. 11.

Barthes transformă astfel funcţia restrictivă a limbajului într-o altă funcţie represivă, exercitată atît asupra autorului, cît şi asupra receptorului. Relativismul barthesian, acreditat de autor în numele dialecticii, converteşte pluralitatea de sensuri a textului într-o pulverizare de semnificaţii nelimitate, iar *cîmpul axiomatic* în care poate fi integrată opera literară sau critica într-un joc perpetuu de judecăţi contradictorii reversibile sau ireversibile.

Din moment ce critica culturală este declarată *succesivă*, *diversă* şi *simultană*, orice cîmp axiomatic este transformat în mai multe cîmpuri axiomatice particulare.[1] A critica, precizează autorul, înseamnă a pune obiectul criticat în stare de criză. Dar „evaluarea precede critica. Nu se poate pune ceva în stare de criză, fără a evalua“ [2].

Afirmaţia pare şocantă, dar nu lipsită de o anumită coerenţă. Ea capătă însă un înţeles numai în măsura în care reţinem ideea că „valoarea noastră este scriitura“ [3], fapt care transformă judecata critică tot într-o problemă de limbaj.

Creînd o adevărată *mistică a limbajului*, lăsînd un spaţiu nelimitat productivităţii textului, ca şi cîmpului axiomatic, Roland Barthes restrînge în mod masiv *rezultatul* criticii sale, convertit şi el în cele din urmă în altceva.

Confruntat cu un alt limbaj, sistemul critic barthesian nu-şi pierde însă valoarea. El devine doar ceea ce este şi ceea ce însuşi autorul şi-a propus de la început, *un discurs asupra unui alt discurs* un sistem semiotic de gradul doi.

Să nu uităm însă că Roland Barthes a înnoit în mod masiv limbajul critic, corelîndu-l astfel cu alte sisteme moderne de comunicare şi interpretare. Să nu trecem, în acelaşi timp, cu vederea faptul că Roland Barthes este un artist, că el se comportă faţă de textul criticat ca un spirit creator. Philippe Sollers afirmă pe bună dreptate că criticul francez „scrie într-o largă scriitură albastră, aerată. Sintactic, muzicală. Fără supraîncărcări, fără inutilităţi.“ [4]

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] *Op. cit.*, p. 17.
[3] *Ibidem.*
[4] Ph. Sollers, *R.B.*, în *Tel Quel*, nr. 47, p. 19.

Apreciind opera lui Roland Barthes dintr-un alt unghi de vedere, Julia Kristeva scrie: „Legile semiotice ale lui Barthes precizează obiectivarea subiectivului în cadrul istoriei într-o țesătură semnificantă (limbaj, imagine etc.). Așa se înțelege că semiologia barthesiană nu este formalizată: formulările care îl irită atîta pe purist sînt de ordinul legilor dialectice." [1]

Folosind semiotica, psihanaliza, stilistica, sociologia ca niște instrumente integrate într-un cadru metodologic acceptat de la început ca eterogen, Roland Barthes realizează un sistem critic deschis, incitator la noi puncte de vedere. Negat cu violență de unii (Picard), pus sub semnul îndoielii din cauza *modelelor sale ipotetice*, necontrolabile de alții (Boudon), elogiat fără rezerve de exponenții *noului val*, Roland Barthes rămîne chiar prin *„ereziile"* sale, unul din criticii de mare audiență ai timpului nostru.

Gérard Genette

Cu autorul *Figurilor*, apărute rînd pe rînd în anii 1966, 1969 și 1970, în trei volume ce relevă o anumită axă comună de preocupări, școala structuralistă franceză nu înregistrează prezența unui critic cu un relief original atît de pronunțat, cum este acela al lui Roland Barthes. În opera sa se pot observa numeroase aluviuni de proveniență relativ diferită, care nu au fost încă integrate într-un sistem propriu de mare coerență interioară.

Teoria imaginii grefate pe anumite elemente materiale trimite spre G. Bachelard, literatura barocă este comentată în maniera lui J. Rousset, considerațiile teoretice despre poetică și istorie literară ne permit să descifrăm unele ecouri din formaliștii ruși, filtrate de T. Todorov, iar analiza discursului narativ în opera lui Proust stă atît sub semnul *Gramaticii Decameronului* (Todorov), cît și sub acela al lui R. Barthes și al unor teoreticieni germani.

[1] J. Kristeva, *Comment parler à la littérature*, în *Tel Quel*, nr. 47, p. 47.

Funcţia evidentă pe care o deţine intertextul în scrierile critice ale lui Gérard Genette nu diminuează semnificaţia demersului său intelectual spre opera literară. Aşa cum un arhitect nu este obligat să-şi făurească singur materialul cu care realizează un anumit edificiu, la fel nici un critic nu-şi construieşte întotdeauna el însuşi, instrumentele cu care abordează opera.

Figurile lui G. Genette demonstrează că activitatea sa a fost distribuită în mod programatic pe trei planuri, a căror pondere şi semnificaţie este încă greu de precizat în devenirea unei asemenea opere cu caracter deschis.

Primul plan trădează, ca la cei mai mulţi dintre exponenţii noului val, o insistenţă deosebită asupra problemelor de metodologie a criticii şi a raporturilor acesteia cu poetica şi istoria literară. Ilustrative în acest sens sînt unele eseuri ca *Structuralismul şi critica literară*, *Critică şi poetică*, precum şi *Poetică şi istorie*. Strîns corelate cu acestea sînt eseurile destinate de autor unor critici. Dintre acestea amintim *Psiholecturi* (Ch. Mauron), *L'envers des signes* (Barthes), *Fericirea lui Mallarmé* (Richard), *Raţiunile criticii pure* (Thibaudet). În asemenea cazuri, critica este transformată într-un *limbaj-obiect*, într-un *semantem*, care îi permite în cele din urmă autorului să-şi precizeze sau să-şi motiveze propriul discurs.

Al doilea plan reprezintă o mixtură specifică între teorie şi poetică. În acest domeniu se înscriu eseuri ca *Frontierele povestirii*, *Verosimilitate şi motivaţie* şi *Discursul povestirii* (récit).

Al treilea plan, care vizează exercitarea actului critic asupra textelor literare, se extinde pe un spaţiu literar foarte variat. Literatura barocă (*Universul reversibil*, *Complexul lui Narcis*, *Despre o povestire barocă*), proza din secolul al XVII-lea (*Şarpele în portocală*), operele lui Flaubert şi Stendhal, romanul lui Alain Robbe-Grillet etc., indică spaţiul de comprehensiune critică a autorului. Evident că marea sa obsesie pe acest plan rămîne opera lui Proust. Abordată din cele mai diverse unghiuri de vedere, arta proustiană (*Proust palimpsest*, *Proust şi limbajul indirect*, *Metonimia la Proust*, *Discursul povestirii*) îi prilejuieşte criticului francez nu numai

observații foarte fine, ci și configurarea proprie a unui studiu de stilistică și poetică aplicată.

Dar cum întotdeauna un critic este mai mult sau mai puțin decît metoda sa, problemele de acest ordin, discutate de G. Genette merită toată atenția. Faptul acesta trebuie să fie relevat cu atît mai mult cu cît un discurs metodologic nu reprezintă întotdeauna anunțarea unui sistem aprioric, ci proiectarea unor dorințe, stabilirea unui program ce depășește preocupările unui singur autor. În cazul lui G. Genette se poate spune că el nu anunță un sistem de lectură, în maniera lui Roland Barthes. La el se poate observa mai degrabă o anumită opțiune pentru unele componente ale structuralismului, privit ca un sistem constituit, spiritul acesta selectiv ducînd și la evitarea programatică a conjugării cu alte metode, ce trădează o încărcătură afectivă în modul de abordare a textului. În felul său, Gérard Genette este un *purist*, preocupat mai mult de coerența instrumentelor critice și motivația lor adecvată, decît de originalitatea acestora.

Autorul distinge critica ce are o funcție valorizantă de cea științifică, aplicată mai mult asupra circumstanțelor actului de creație. În spiritul teoriei barthesiene, G. Genette optează pentru autorul care se retrage în *spectacol*, nu pentru cel distanțat de acesta (écrivant). În această ipostază, valorizarea textului depinde de el, în sensul decretării sale ca literatură sau ca simplu mesaj. În istoria literară el găsește în permanență o pendulare între o ipostază și alta. Dar spre deosebire de literatură, care are o *literalitate* cel puțin parțială, critica are un caracter secund.

Pornind de la unele sugestii ale lui Levi-Strauss, G. Genette îl compară pe critic cu un *bricoleur*. Ca și acesta, criticul se găsește în fața unor texte care, odată demontate din ansamblul inițial, sînt reduse la teme, cuvinte-cheie, metafore obsedante, referințe etc. Între critic și bricoleur apar însă și unele deosebiri notabile. Demersul intelectual spre text face să intre în contact două ansambluri structurate, *opera* și *critica*. Ca și bricoleurul, criticul se găsește întotdeauna în fața unui material impus (opera). Dacă scriitorul operează în discursul său cu *concepte*, criticul operează cu *semne*. Aceasta înseamnă însă că, de vreme ce *conceptul*

are o transparenţă mai mare decît *semnul*, actul critic nu poate reprezenta o tentativă de elucidare a operei. Dar afirmaţia se clarifică, într-o anumită măsură, atunci cînd avem în vedere că *scriitorul* interoghează *realitatea*, iar criticul interoghează *opera* (univers de semne). Raportul acesta demonstrează că tot ceea ce este *semn* la scriitor devine *sens* la critic, aşa cum tot ceea ce este *sens* la scriitor (viziunea lumii) devine *semn* la *critic*. Odată stabilit, raportul acesta îi permite lui G. Genette să demonstreze că critica literară poate fi considerată o *activitate structuralistă* implicită. [1]

Ca şi R. Barthes, autorul *Figurilor* stăruie asupra faptului că atît literatura este o problemă de limbaj, cît şi structuralismul ce s-a definit, cel puţin la început, ca o metodă lingvistică. Diferenţele dintre critica tradiţională şi cea structuralistă sînt stabilite în funcţie de raportul dintre cod şi mesaj.

Numai pe un anume plan, structuralismul poate fi apropiat de pozitivism. Asemănarea rezultă din tendinţa comună de *dezafectare* a modului de abordare a operei. Dar spre deosebire de pozitivism, care practică *critica extrinsecă* (cu referinţe ce trimit spre biografie sau alte cauze), structuralismul, aşa cum este conceput de G. Genette reprezintă un *studiu imanent* al operelor, degajat de orice participare afectivă. Pe această cale, conceptul de critică structuralistă devine foarte larg, aşa cum rezultă şi din precizarea autorului: „Orice analiză care se cantonează într-o operă, fără să-i ia în consideraţie sursele sau motivele, va fi deci implicit structuralistă, iar metoda structurală trebuie să intervină pentru a da acestui studiu imanent un fel de raţionalitate a comprehensiunii care va înlocui raţionalitatea explicaţiei abandonate odată cu cercetarea cauzelor" [2].

G. Genette nu poate să nu recunoască faptul că anumite tipuri ale criticii imanente, cum este cea cultivată de G. Poulet, au un caracter subiectiv foarte pronunţat. Purismul lui

[1] G. Genette, *Figures*, I, p. 149.
[2] *Op. cit.*, pp. 156—157.

G. Genette iese abia acum în evidență. El afirmă în mod tranșant că metoda structuralistă nu duce spre o *trăire* a structurilor, ci spre perceperea lor obiectivă. În felul acesta, *critica tematică* apare ca o continuare a psihologismului din veacul trecut, iar structuralismul reprezintă una din formele *neopozitivismului* actual.

Gérard Genette nu apără însă structuralismul de tip anistoric. Istoria literară apare astfel pentru el ca o *decupare* de etape sincronice, comparabile între ele, ca o diacronie a procedeelor, ca un proiect tematologic, ce notează absențe și prezențe.

Riscurile căderii în formalism rămîn încă evidente. Ele nu vor dispare cu desăvîrșire nici din alte studii mai recente. În *Critică și poetică* autorul constată, nu fără o umbră de regret că în Franța polemicile între exponenții criticii tradiționale și ai neocriticii tematice, existențialiste etc., relevă un neliniștitor proces de involuție. Apariția unei noi tendințe a neocriticii de inspirație formalistă, ca și cea de derivație structuralistă, nu s-a soldat prin ieșirea din impas. De aceea, la întrebarea lui Valéry din 1928, *Încotro merge critica?*, răspunsul este același : *spre moartea sa.*

Ieșirea din aceste polemici sterile sau din studiile critice, cantonate într-un spațiu *narcisistic*, nu se poate produce, după opinia lui Genette, decît printr-o rediscutare lucidă a statutului literaturii. Dacă critica naivă sau empirică nu este obligată să facă acest lucru, *metacritica* trebuie să ajungă la formularea unei *teorii literare* mai clare. Rediscutarea teoriei genurilor sau a discursului se impune a fi realizată de pe baze teoretice noi.

Detașarea de teoria clasică a genurilor spre *„indivizi creatori"* a ajuns în cele din urmă la *psihologia operelor*, practicată cu argumente diferite, desprinse din Freud, Jung, Bachelard etc. Structuralismul separă într-un mod și mai tranșat *autorul* de *operă* și, în cele din urmă, istoria literară de critică. Rezultatele din ultimii ani au arătat că studiul izolat al operei nu epuizează nici realitatea nici *literalitatea*

textului. De aceea transcederea demersului spre opere de un anumit sens se pune atît prin critica tematică, stilistică, semiotică, logica narativă etc. Analiza discursului nu mai poate să rămînă limitată la nivelul unei singure opere. Starea aceasta, ca şi depăşirea ei impune configurarea unei discipline care să înlocuiască vechea teorie a genurilor. „Trebuie, deci, admisă necesitatea, în plin exerciţiu, a unei discipline care să-şi asume formele de studiu, care nu e legată de singularitatea unei opere sau a alteia, şi aceasta nu poate fi decît o teorie generală a formelor literare, să spunem o *poetică.*" [1]

Între critică şi poetică trebuie să rămînă un raport de complimentaritate. Observăm astfel de pe acum, că la Genette conceptul de *poetică* are unele implicaţii diferite în comparaţie cu Todorov. Proiectul deziderativ al unui spirit reformator cum se arată a fi la G. Genette, vizează şi alte zone ale ştiinţei literaturii. Atenţia criticului se opreşte în mod firesc asupra istoriei literare, care pare a fi ameninţată de mai multă vreme, atît de o criză a *metodei,* cît şi de una a *obiectului.* Se ştie că pe parcursul timpului a fost realizată atît o istorie literară care vizează circumstanţele sociale sau individuale ale producţiei şi consumului literar, cît şi alta, îndrumată cu precădere spre operele, privite ca documente ce reflectă ideile şi sensibilitatea. Cel din urmă tip de istorie literară a înregistrat succese mai mari. Dar astăzi, nici genul de istorie literară cultivat de Lanson, nici cel lansat cu multă strălucire de Paul Hazard, nu mai dau satisfacţii depline. Operele literare singure fac obiectul criticii. Integrarea lor într-un plan *diacronic,* renunţarea la datele genetice sau de receptare etc., demonstrează însă că înscrierea lor într-o simplă succesiune istorică nu duce la nimic. G. Genette are dreptate cînd afirmă că istoria literară nu mai este o simplă *ştiinţă a succesiunii,* ci a *transformărilor.* Or, ceea ce se modifică în timp sînt codurile retorice, structurile poetice, teh-

[1] G. Genette, *Figures, III,* Paris, Du Seuil, 1972. p. 10.

nicile narative etc. De aceea, în accepţia dată de autor, istoria literară trebuie să devină o *istorie a formelor.*[1]

Ingenioasă, soluţia lui G. Genette oferă o rezolvare parţială a obiectului istoriei literare. Aceasta se transformă într-o *ştiinţă constatativă*, iar în măsura în care mai păstrează un caracter explicativ, el pare a fi redus la o derivare a unor forme din altele, la o motivaţie *interioară* a unor absenţe şi a transformărilor unor prezenţe. Dar cum această disciplină are încă un caracter ipotetic, pe marginea ei nu pot fi formulate decît rezerve ipotetice.

Studiile lui G. Genette de *critică a criticii* nu deţin în acest context o semnificaţie deosebită. La Thibaudet este semnalată atenţia pentru *unicitatea operei*, la J.-P. Richard dublarea conştiinţei structurante de intuiţie, la Ch. Mauron, autorul ne atrage atenţia asupra persistenţei unor explicaţii deterministe. Doar comentariul despre Barthes, lasă impresia unei adeziuni depline la un anumit *model.*

Resursele intelectuale bogate ale lui G. Genette, capacitatea sa de a realiza radiografia sincronică a unor forme literare, se relevă mai ales în comentariile făcute asupra discursului narativ. Faptul acesta devine posibil datorită decupajelor sincronice realizate de scriitor în evoluţia discursului literar şi comparaţiei pe care o stabileşte între ele. Confruntarea scriiturii moderne cu cea tradiţională, ca şi a retoricii actuale cu cea clasică este ilustrativă în acest sens. Unele sugestii desprinse din eseistica neoromancierilor au fost de asemenea foarte fertile pentru motivarea punctului propriu de vedere în problemele cele mai controversate. Eseul *Frontierele povestirii* ni se pare cel mai elocvent pe acest plan. Trebuie să precizăm de pe acum că termenul de *récit* are, în accepţiunile date de G. Genette, atît sensul de *povestire, naraţiune* şi *istorisire*, cît şi acela de *discurs narativ.* În acest caz, autorul defineşte naraţiunea (récit) „ca reprezentarea unui eveniment sau a unei suite de evenimente, reale sau fictive, prin mijlocirea limbajului, şi mai exact, a limbajului scris".[2].

[1] *Op. cit.*, p. 18.
[2] G. Genette, *Figures, II*, Paris, Du Seuil, 1969, p. 49.

Dar cum actul narativ a fost pus sub semnul întrebării mai ales în secolul nostru (pourquoi le récit ?), autorul pleacă de la unele delimitări prezente în poetica clasică pentru a ajunge la motivaţia specificităţii sale actuale. G. Genette menţionează distincţia stabilită de Aristotel între povestire (diegesis) care reprezintă doar una din modurile de imitaţie (mimesis), spre deosebire de cealaltă, care are un caracter direct de reprezentare a evenimentelor, fiind mediată de actori. Platon, la rîndul său, face şi el deosebirea între imitaţia propriu-zisă (*mimesis*) şi *simpla* povestire (*diegesis*). Prin ultima categorie filozoful grec înţelege ceea ce poetul povesteşte în numele său direct. În pofida unor deosebiri de nuanţe între cei doi gînditori, rezultă că ei reduc creaţia literară la *imitaţie*, iar aceasta este restrînsă la discursul narativ.

Referindu-se la structura textului literar, ca şi la informaţiile pe care le transmite, vizînd o realitate foarte complexă, G. Genette constată că povestirea sau discursul narativ nu au un statut atît de pur, cum îl aprecia poetica antichităţii. „Orice povestire comportă, deşi amestecate în mod intim şi în proporţii foarte variabile, pe de o parte, reprezentări ale acţiunilor şi evenimentelor, care constituie naraţiunea propriu-zisă, iar, pe de altă parte, reprezentări ale obiectelor şi personajelor, cuprinse în ceea ce astăzi se numeşte *descriere*." [1]

Cercetarea structurii prozei în devenirea sa diacronică, ca şi pe plan sincronic, arată că *descrierea* nu a beneficiat de un statut propriu şi că ea a fost pusă multă vreme în stare de inferioritate. Starea aceasta poate fi confirmată şi de unele studii contemporane. În eseul său *A povesti sau a descrie*, G. Lukács a încercat să demonstreze că naraţiunea este superioară descrierii, că are o complexitate mai mare, iar proza redusă la o simplă descriere de obiecte (Zola) nu i se pare convingătoare. Ca o replică la acest punct tradiţional de vedere, se ştie că cei mai mulţi dintre neoromancieri au încercat să acrediteze superioritatea descrierii ca modalitate de reprezentare a unui univers reificat.

[1] *Op. cit.*, p. 56.

G. Genette ține seama nu numai de dezbaterile teoretice din ultimii ani, dar și de metamorfozele ce s-au produs în viața literară. Acestea demonstrează că descrierea nu mai poate fi concepută ca o *ancilla narationis*. Cercetarea raportului dintre *narațiune* și *descriere* duce spre concluzia că prima nu poate fi concepută independent de a doua, în vreme ce descrierea poate funcționa ca atare, deși nu se găsește în stare liberă. Examenul structural al textului literar îl duce pe autor spre o judecată cu o puternică tentă valorizantă. „Se poate, deci, spune că descrierea este mult mai necesară decît narațiunea, pentru că este mai ușor să descrii fără să povestești, decît să povestești fără să descrii (poate pentru că obiectele pot exista fără mișcare, dar nu și mișcarea fără obiecte)." [1]

Dar cum atît narațiunea cît și descrierea constituie două modalități de înscriere a evenimentelor și a obiectelor în timp și spațiu, ele pot să apară în raporturi antitetice. În vreme ce limbajul narativ permite realizarea unei coincidențe temporale cu obiectul, cel descriptiv nu are această posibilitate.

Ieșirea din acest impas nu se produce prin acordarea unui statut de superioritate narațiunii. Autorul constată că nici *descrierea* nici *narațiunea* nu se găsesc în stare pură, ceea ce permite ca reprezentarea lumii să facă apel și la o modalitate și la alta, cu atît mai mult cu cît astăzi, adeseori, narațiunea poate să capete un caracter descriptiv, iar descrierea unul narativ.

În ansamblul preocupărilor lui G. Genette pentru diferitele aspecte, implicații și modalități de structurare a discursului narativ un rol deosebit îl deține eseul său, *Verosimilitate și motivație*. El se înscrie într-o sferă mai largă de studii despre proză, dintre care menționăm *Introducere în analiza structurală a povestirii* (1966) de Roland Barthes și *Logica povestirii* (1973) de Claude Bremond. De fapt, Gérard Genette fixează liniile directoare ale analizei sale tot pe planul logicii discursului narativ. De aceea, relația din-

[1] *Op. cit.*, p. 57.

tre *verosimilitate* şi *motivaţie* este apreciată în devenirea sa istorică. Autorul reţine astfel faptul că procesul făcut unor opere ca *Cidul* (1637) şi *Prinţesa de Clèves* (1678) a fost declanşat în numele verosimilului. Pornind de la cunoscuta afirmaţie a lui Rapin că adevărul prezintă lucrurile aşa cum sînt, iar verosimilul face să fie reprezentate cum ar trebui să fie, criticul francez semnalează tendinţa epocii de a identifica două criterii opuse, în numele idealului estetic al societăţii din acea vreme.

Transferînd din nou această discuţie în sfera discursului narativ, constatăm că motivaţia unor secvenţe ale povestirii trebuie concepută în aşa fel încît să se înscrie într-un plan final de convergenţă, indicat de epilogul supratextual. Normele povestirii verosimile integrează astfel toate secvenţele acesteia într-un lanţ de raporturi *cauză-efect*, destinate să respecte logica globală a unei opere. Referindu-se la *Prinţesa de Clèves*, G. Genette observă că gentilomul este prost pentru că prinţesa *trebuie* să moară, ea nu moare însă din cauză că el este prost. Povestirea verosimilă se înscrie astfel în acest imperativ al supunerii motivaţiilor parţiale unei motivaţii supratextuale. Naraţiunea este lineară iar epilogarea unor episoade nu dispune de mai multe alternative.

G. Genette observă, pe bună dreptate, că proza modernă nu mai respectă întotdeauna asemenea canoane. Renunţîndu-se adeseori la motivaţia unică, episoadele sînt descentrate, de fiecare dată putînd să apară o altă explicaţie a unui act, care nu mai este supus cu anticipaţie unei supradeterminări finale. Motivaţia acestor procedee care introduc *arbitrariul* în proză nu mai este acreditată în numele *verosimilităţii* clasice, ci a *adevărului*.

Mirarea lui Valéry în faţa unui enunţ ca: „marchiza a ieşit la ora cinci" îi prilejuieşte criticului cele mai subtile observaţii precum şi formularea unor concluzii semnificative pentru proza modernă. Subiectul (marchiza) întreprinde o acţiune (pleacă, iese), care poate fi şi alta (cîntă, se culcă). Motivaţia unei asemenea acţiuni poate fi foarte diferită sau poate fi absentă.

Motivînd același enunț în mai multe feluri, G. Genette oferă cîteva modele de logică narativă cu caracter exemplificator.

a) povestirea *verosimilă* sau cu o motivație implicită, exemplu : „Marchiza a cerut mașina și a plecat să se plimbe."

b) povestirea *motivată*, exemplu : „Marchiza a cerut mașina și s-a așezat în pat, căci ea era foarte capricioasă (motivație de primul grad sau motivație restrînsă) sau „căci, ca toate marchizele, ea era foarte capricioasă" (motivație de gradul doi sau motivație generalizantă).

c) povestirea *arbitrară*, exemplu : „Marchiza a cerut mașina și s-a așezat în pat". [1]

Autorul ne atrage atenția că din punct de vedere formal nu există nici o deosebire între enunțul (a) și enunțul (c). Discuția pe care o putem face este de ordinul motivației psihologice sau de alt ordin.

Cu acest eseu, G. Genette a prezentat cîteva aspecte generale ale logicii discursului narativ. Abia odată cu *Discursul narațiunii*, subintitulat *încercare de metodă*, autorul își dezvăluie toate resursele printr-o lectură plurală a operei lui Proust. În *Discours du récit*, autorul revine încă o dată asupra semnificațiilor conceptului cu scopul de a-și preciza propriile opțiuni. *Récit* semnifică astfel o *succesiune de evenimente* reale sau fictive ; *récit* este în același timp *enunțul narativ* și *actul de a nara*. Atenția criticului este centrată asupra discursului narativ în *À la recherche du temps perdu*. G. Genette propune să fie numită istorisire (histoire) *semnificatul* conținutului narativ, *povestirea* (récit) să apară ca un echivalent al *semnificantului*, iar *narațiunea* (narration) să fie luată în accepția de act narativ în ansamblu. Atenția criticului vizează studiul relațiilor dintre *récit-histoire* și *récit-narration*. Dar cum opera lui Proust se bazează pe diverse raporturi între evenimente, G. Genette încearcă la fel cu T. Todorov să realizeze și o *gramatică* a operei. Familiarizat cu scrierile lui Stanzel, K. Hamburger, Müller, Pouillon, Lämmert și Spitzer, criticul francez examinează regis-

[1] *Op. cit.*, p. 98—99.

rul operei proustiene din cele mai diverse unghiuri de ve-dere. Pe el îl interesează în aceeaşi măsură timpul naraţiunii, durata, ordinea, modurile, frecvenţa, vocile etc. Despărţind ca şi cercetătorii germani timpul povestirii de cel în care se povesteşte, G. Genette descoperă în opera lui Proust *anacronii* şi *sincronii*, *analepse* care favorizează inserţiile în textul narativ principal a unor istorisiri de grad secund, ca şi elipse din *naraţiunea sumară*, marcate de pauze descriptive sau simple absenţe. *Punctul de vedere*, *focalizarea*, *polimodalitatea*, *naraţiunea metadiegetică*, *metalepsele* etc. demonstrează gradul de familiarizare a criticului francez cu retorica clasică şi modernă. Metodologia se compune dintr-o adiţionare organică de procedee desprinse din scrierile actuale de poetică şi retorică. Aplicarea lor asupra operei lui Proust duce la o sinteză a unor lucruri ştiute, distribuite însă într-un nou registru de semnificaţii, conceput de o conştiinţă structurantă, care nu se abate de la normele pe care şi le-a propus.

Eseul despre Proust este astfel o sinteză metodică, elaborată fără strălucire de un critic structuralist care respinge programatic *trăirea* şi *intuiţia*. Din păcate rigoarea, spiritul remarcabil de ordin nu pot suplini scînteia excepţională a marilor spirite novatoare care ajung spre centrul solar al operei pe un drum propriu.

Purismul lui G. Genette ameninţa să poarte într-un mod din ce în ce mai evident marca unui spirit eclectic. Dezvăluirea tuturor resurselor de critic nu este astfel lipsită de o anumită dezamăgire.

În ipostaza de critic, autorul *Universului reversibil* nu are ambiţii prea mari. În unele cazuri preia sisteme de lectură existente pe care le aplică cu consecvenţă în examenul unor texte mai vechi, în alte cazuri sistemul nu capătă o configurare prestabilită sau anunţată, demersul critic urmărind textul pas cu pas. Saint-Amant este citit de G. Genette prin Bachelard. Procedeul este evident şi anunţat. Bestiarul poetului se compune din *peşti* şi *păsări*, fenomen specific pentru universul baroc. *Vîntul* şi *apa* reprezintă elementele ce sugerează *trecerea rapidă*, *insesizabilul*. Lumea reflectată în apă, în oglinzi etc. este dublă sau iluzorie, *narcisismul cos-*

mic bachelardian ieşind din nou în evidenţă. *Răsturnat*, ut versul reprezentat de Saint-Amant capătă pregnanţă pr *inversiunea metaforică*, specifică şi ea poeticii baroce.

Tematizarea poeziei baroce scoate în relief frecvenţa *co plexului narcisitic*. Complex cultural, pus în circulaţie Bachelard, Narcis întruchipează în poezia barocă *evaziun* şi *reflectarea*, solitudinea şi dialogul imaginar sau real. pare să trădeze sensurile originare ale acestui seducător com plex cultural, ce i-a încîntat multă vreme pe poeţii barc chişti.

Preocupat să precizeze unele elemente componente ale poe ticii baroce, G. Genette demonstrează că metalele şi mine ralele în general deţin un rol de suprafaţă în poezia barocă Ele simbolizează fenomene de contrast, mutaţii sugerate d seducţia verbelor alchimiste, *antiteza* fiind procedeul funda mental pe care se întemeiază retorica barocă.

Există la Gérard Genette o notabilă pasiune pentru ope rele vechi ameninţate de uitare, pe care criticul le revivică printr-o lectură modernă. *Astrée* este astfel declarat un *ro man-cheie* pentru literatura pastorală. Topografia spaţiului este departajată în spirit barthesian. În *Astrée*, criticul găseşte un *spaţiu real*, unde se povestesc şi se petrec anumite evenimente şi un *spaţiu idilic* de repliere, care reprezintă „locul unei utopii progresive şi concentrice“ [1]. În acest spaţiu ideal are loc *scena erotică*, amorul pastoral fiind cucernic, supus codului de la curte. Inserţia scenelor amoroase nu pare conformă cu spiritul arcadian, dar are meritul de-a releva spiritul romanesc al unor iubiri spiritualizate.

Comentariul lui G. Genette nu are nimic neobişnuit. Conştiinţa structurantă se estompează, limbajul este tradiţional, iar consideraţiile autorului aparţin unui intelectual de gust, a cărui apartenenţă la o anumită şcoală rămîne greu de decis.

Nici analiza unor opere actuale, cum sînt acelea ale lui Alain Robbe-Grillet nu produce schimbări în limbajul critic al autorului. Demnă de reţinut rămîne atenţia pentru

[1] G. Genette, *Figures, I*, p. 113.

nuanţe, pentru ceea ce este unic. Enunţul lapidar al criticului este elocvent. „Se poate, deci, schematiza (în linii mari) opinia lui Robbe-Grillet despre opera sa, spunînd că el n-a renunţat niciodată (cel puţin pînă astăzi) la intenţia sa realistă, numai că el a imprimat acestei intenţii la început un conţinut total obiectiv, apoi pur subiectiv.“ [1] Dar parafrazarea lui Roland Barthes este prea evidentă pentru a mai putea fi elocventă.

[1] *Op. cit.*, p. 73.

CRITICA LITERARĂ ŞI CONŞTIINŢA MODERNITĂŢII

Astăzi se afirmă din ce în ce mai frecvent că, cel puţin într-o anumită măsură, conştiinţa umană este atinsă de şocul viitorului. Despre critica literară, care constituie una din formele de exprimare a conştiinţei literaturii, s-ar putea spune că este puternic sensibilizată de şocul prezentului, funcţia ei prospectivă, futurologică, rezultînd mai ales din capacitatea de a detecta în prezentul foarte mobil şi divers, germenii viitorului.

De la foiletonul de revistă şi recenziile din ziare, pînă la studiile de mai mare amploare, criticul este omul care depune mărturie despre cărţi, fiind obligat, prin natura profesiei sale, la acte de opţiune şi judecăţi de valoare, ce determină un dialog permanent cu publicul.

Agresat de „conştiinţa industrială" din societatea de consum, exercitată direct asupra mijloacelor sale de producţie,[1] criticul apare ca un mediator între cei care produc cultura şi cei ce o consumă, menirea sa fiind de a reduce din ce în ce mai mult distanţa dintre un strat minoritar şi majoritatea imensă a consumatorilor. Mărturisirea lui Alfred Andersch este elocventă în acest sens. „Critica nu este scrisă pentru autor, ci pentru public. Recenzentul informează publicul şi îl sfătuieşte să ia o carte, să o respingă sau să o înţeleagă. De aceea, datoria sa fundamentală este ca, de la începutul relatării pe care o face, să informeze publicul în mod loial asupra conţinutului şi formei unei opere, adică, obiectiv, exact şi cuprinzător, iar după ce a făcut aceasta să înceapă cu aprecierea critică personală." [2]

Un punct de vedere asemănător este exprimat şi de Michel Butor în eseul *Critica şi publicul său*. Exigenţele de acest gen vizează în mod direct critica foiletonistică, recenziile curente, notele care transmit publicului informaţii şi jude-

[1] H. M. Enzensberger, *Einzelheiten. I, Bewusstseins-Industrie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1965, pp. 101—105.
[2] Apud *Kritik der Literaturkritik*, p. 18.

căţi de valoare, realizată dintr-o perspectivă contemporană, în care conştiinţa timpului, diferenţele de gust etc., lasă liber un adevărat evantai de opinii, adeseori contradictorii, asupra aceleiaşi opere.

În secolul trecut diferenţele de limbaj şi de sistem între articolele de critică literară curentă şi studiile de mare ampioare erau foarte mici, iar uneori nu existau. În ultimele decenii se configurează în primul rînd două limbaje, două moduri diferite de abordare a textului literar. Dacă Sainte-Beuve, Taine, De Sanctis etc. şi-au putut publica cele mai multe eseuri critice în diferite reviste de largă accesibilitate, în epoca noastră are o anumită semnificaţie foiletonul critic cultivat de P. H. Simon, Pierre de Boisdeffre, Picon, Adorno sau H. M. Enzensberger, în vreme ce studiile lui Barthes, Mauron, Kristeva, Lacan, Doubrovsky, Todorov etc. au cu totul altă destinaţie şi altă funcţionalitate în viaţa literară.

De aceea, cînd ne-am referit la cele două limbaje ale criticii contemporane, am făcut doar o distincţie elementară între tipul de discurs al foiletonului critic ce vizează un public larg şi discursul scientizat al criticii cu sistem, bazată pe un amplu suport teoretic, în sfera căruia putem descifra de asemenea mai multe coduri de derivaţie diferită, ce conferă limbajului critic o mare diversitate. Înscris în dialectica *tradiţie-modernitate,* limbajul criticii foiletonistice rămîne, cu foarte puţine excepţii, cel tradiţional, în vreme ce limbajul criticii cu sistem trădează o mai mare aderenţă la contemporaneitate, fiind întotdeauna corelat cu anumite ramuri ale ştiinţelor umane. De aceea, limbajul criticii foiletonistice stagnează sau are o evoluţie lentă, abia perceptibilă, în vreme ce limbajul critic bazat pe un sistem se modifică foarte repede, în funcţie de progresele realizate în disciplina din care şi-a achiziţionat conceptele fundamentale.

Critica fără sistem este un echivalent al *praxisului* cotidian prin modul de evaluare a operei, concepţiile sale teoretice fiind postulate, reduse sau inexistente. Preferinţa pentru praxis se soldează cu refuzul teoriei superflue. Fenomenul acesta este evident mai ales în anumite moduri şi do-

menii de exercitare a actului critic. Norbert Mecklenburg scrie: „Critica literară academică, la fel ca și cea gazetărească, se caracterizează printr-un scepticism general față de teorie. Imposibilitatea teoriei este ridicată la rangul de teoremă." [1]

Prezența masivă a criticii cu sistem în epoca noastră, efloreșcența ei variată, ca și fascinația pe care o exercită asupra unui cerc restrîns de cititori, nu anulează și nici nu diminuează semnificația și rolul celeilalte. Deși canalele de comunicare între aceste două tipuri de demers spre opera literară sînt puține, trebuie să recunoaștem că critica bazată pe un sistem are totuși unele consecințe asupra limbajului criticii foiletonistice, ca și asupra modului de manipulare a unor concepte. Faptul acesta este evident mai ales la autorii care cultivă ambele moduri de exercitare a actului critic. Unele cronici scrise de G. Genette sau R. Barthes despre operele actuale poartă, chiar într-o formă redusă sau voalată, marca sistemului critic la care au aderat.

Este incontestabil faptul că cei mai reprezentativi critici au conștiința integrării lor totale în contemporaneitate nu numai prin opțiunea pentru anumite opere ce exprimă spiritul timpului nostru, ci și prin felul în care și-au conceput demersul intelectual spre operă.

Progresul criticii literare trebuie să se sincronizeze în mod firesc cu progresul general al gîndirii umane și, mai ales, cu dezvoltarea acelor discipline științifice cu care critica se poate conjuga în mod fertil. Dacă în veacul trecut asupra criticii cu sistem exercitau o notabilă forță de seducție științele naturii, psihologia și filozofia socială cu caracter umanitarist, în ultimele decenii critica s-a aliat cu sisteme contemporane de gîndire sau cu anumite discipline științifice de actualitate, ca filozofia și sociologia marxistă, existențialismul, antropologia culturală, psihanaliza, lingvistica structurală, semiologia și gramatica generativă etc.

Înscrierea criticii în contemporaneitate s-a realizat în timpul nostru printr-o achiziție masivă de informații și con-

[1] N. Mecklenburg, *Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik*, în *Kritik der Literaturkritik*, p. 94.

cepte din alte domenii de cercetare, care au dus la configurarea unor școli critice diferite, ce indică prin însăși programul lor năzuința spre progres, dorința de înțelegere a literaturii actuale din perspectiva veacului XX. Dacă creația literară în sine a beneficiat de procedee de investigare a realității exterioare și a vieții psihice, prin asumarea de procedee din alte domenii, era firesc ca și critica literară să procedeze la fel. Referindu-se la *dialectica mișcării culturale*, Jost Hermand afirma : „Singurul lucru care poate fi constatat în mod real este schimbarea" [1]. Același autor atrăgea atenția asupra faptului că o gîndire estetică autentică își capătă sensul deplin numai atunci cînd ideea de progres devine un postulat sau o filozofie pe care se fundamentează.

În măsura în care critica actuală răspunde exigențelor timpului nostru, cînd progresul cercetării se bazează în mod predilect pe anumite științe interdisciplinare, este firesc ca demersul criticului să intre în alianță cu diverse sisteme derivate din științele umane sau științele pozitive. „Or, ceea ce caracterizează cultura timpului nostru este profunda reînnoire pe care a trăit-o : imaginea omului nu mai poate fi furnizată de umanitățile tradiționale și gîndirea clasică. Au apărut nenumărate științe umane ; filozofia de după Husserl și-a schimbat fața și s-a orientat în întregime spre elucidarea concretului, părăsind marile sisteme. Cultura noastră, asumînd în întregime trecutul (din această cauză Barthes se interesează de Racine), a devenit antropologică ; ea este locul de confruntare între științele umane și filozofiile existenței, unde un spirit ca acela al lui Merleau-Ponty a schițat o reconciliere și o sinteză posibilă." [2]

Fără îndoială că în acest tablou, schițat de S. Doubrovsky intervin și alte sisteme filozofice și științifice pe care el nu le-a mai amintit. Imaginea complexă a peisajului culturii contemporane, impune, după cum criticul francez sublinia, o *„reorientare completă"*, o *„adevărată reciclare"* în studiul literaturii.

[1] J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren, Zur Methodik der Literaturwissenschaft*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1971, p. 218.
[2] S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, pp. XIII—XIV.

Un critic care are conştiinţa modernităţii nu este un ins rupt de trecut. El are doar sentimentul diferenţei comportamentiste şi informaţionale faţă de alte epoci. Un critic care este pătruns în mod autentic de conştiinţa modernităţii este străin de spiritul mimetic, dar are mereu în faţă imaginea *„orizontului"* epocii sale. Pornind de la conceptul de *orizont* (al aşteptării) pus în circulaţie într-un anume sens de H. R. Jauss, esteticianul Hans Georg Gadamer îl defineşte astfel: „Orice prezent finit are limitele sale. Noi definim conceptul de situaţie prin faptul că reprezintă un anume loc, care limitează posibilităţile de vedere. De conceptul de situaţie aparţine în mod esenţial noţiunea de *orizont*. Orizontul este cercul de vedere, care cuprinde şi înconjoară ceea ce este vizibil dintr-un anume punct. În aplicarea asupra conştiinţei care gîndeşte, vorbim despre îngustimea orizontului, despre lărgirea posibilă a orizontului, despre deschiderea orizontului etc." [1]

Orizontul criticului contemporan impune în primul rînd asumarea informaţiilor corelate cu profesiunea sa, opţiunea pentru un sistem de abordare a textului, fundamentat pe date extensibile, în diverse domenii, ca şi integrarea în axiologia determinată de sfera de cunoaştere din timpul său.

Cine compară inventarul problemelor discutate de critica actuală cu cele dezbătute în secolele anterioare, constată că, în cea mai mare măsură, ele rămîn aceleaşi. Ceea ce se schimbă, în primul rînd, este modul de argumentare, conceptele fundamentale, orizontul de informare, calea de apropiere de un text şi, în unele cazuri, finalitatea demersului spre operă.

Dar unele probleme ca subiectivitatea sau obiectivitatea actului critic, faptul dacă critica este ştiinţă sau artă, necesitatea criticii, investirea demersului critic cu o funcţie valorizantă sau una pur explicativă etc., reprezintă un inventar constant de întrebări, cărora cercetătorii literaturii încearcă să le dea un răspuns rezultat din orizontul ştiinţific al timpului nostru.

[1] H.-G. Gadamer, *Wirkungsgeschichte und Applikation*, în *Rezeptionsästhetik*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975, p. 115.

Raportul dintre subiectivitate şi obiectivitate în critica literară actuală se pune în alţi termeni decît în veacul trecut. El este însă şi acum corelat cu ideea dacă critica literară trebuie considerată ştiinţă sau artă. Spre surprinderea noastră, constatăm că atît adepţii principiului că critica este ştiinţă, cît şi aceea care o situează în sfera artei literare, nu mai exclud un anumit coeficient de subiectivitate din demersul critic. S. Doubrovsky afirmă în mod tranşant: „Este timpul să înţelegem, dacă acest lucru nu s-a realizat pînă acum, că critica adevărată, deşi foloseşte diferite informaţii, nu este un tip special de cunoaştere, avînd ca obiect literatura, ci *o ramură particulară a literaturii*, avînd ca subiect literatura" [1].

Spre deosebire de S. Doubrovsky, cercetătorul marxist W. Krauss consideră că „în critica literară caracterul ştiinţific trebuie raportat înainte de toate la doi factori: la aplicarea consecventă şi temeinică a unei metode verificate, precum şi la conexiunea internă a punerii de probleme, în sensul unei mişcări progresive" [2]. Drumul criticii de la artă la ştiinţă reprezintă, după părerea noastră, o problemă de pondere a unor accente. Pornind însă de la premize diferite, cei doi critici nu neagă implicaţiile subiective ale actului critic. Deşi cei mai mulţi exponenţi ai şcolilor critice moderne resping impresionismul facil, precizînd că despre literatură nu se poate spune *orice* şi *oricum*, ei se întîlnesc pe planul general al teoriei cunoaşterii, care nu mai exclude în mod total, în maniera pozitivismului din veacul trecut, prezenţa unor factori subiectivi în procesul de cunoaştere. În felul acesta a dispărut şi mitul ştiinţelor neutrale, care nu depăşesc niciodată limitele obiectivităţii totale. În *Logica cercetării* (1971), Karl R. Popper demonstrează că obiectivitatea propoziţiilor ştiinţifice rezultă din faptul că pot fi controlate intersubiectiv. Ştiinţa apare astfel ca un nucleu de ipoteze, ca o apropiere de adevăr. Leo Pollmann afirmă, de

[1] S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 249.
[2] W. Krauss, *Probleme fundamentale ale ştiinţei literaturii*, Bucureşti, Editura UNIVERS, 1974, p. 17.

asemenea, că oricît ar părea de paradoxal, în ştiinţa literaturii, „obiectivitatea are ca premisă subiectivitatea" [1].

Transferînd raportul dialectic dintre subiectivitate şi obiectivitate pe planul direct al criticii literare, S. Doubrovsky pleacă de la argumente desprinse din fenomenologia percepţiei, aşa cum a fost ea enunţată de Merleau-Ponty. „Dezvăluirea obiectivă, percepţia rămîne un contact personal. Subiectul nu are acces la lume decît din punctul *său* de vedere ; el nu se poate deschide obiectului decît dintr-o perspectivă care este a sa, şi din care nu va şti să iasă. Pentru că nu se poate ieşi din Cogito, chiar dacă ne aruncă în lume, criticul nu-şi leapădă prin nimic subiectivitatea, cînd se apleacă asupra unei opere." [2]

Dar dacă toate percepţiile sînt subiective, nu însemnează că sînt şi toate valabile. S. Doubrovsky crede că percepţia critică cu adevărat corectă este aceea ce sesizează opera în unitatea şi în totalitatea sa. Prezenţa factorului subiectiv în actul de percepţie nu exclude adevărul. Verificarea corectitudinii actului de percepţie rămîne opera. Profunzimea şi densitatea percepţiei critice constituie astfel o obiectivare controlabilă a demersului subiectiv, spre text.

Aspiraţia spre comprehensiune totală a operei literare este considerată de criticul francez ca o năzuinţă ideală. În realitate percepţia ei este parţială. De aceea opera rămîne eternă, dar aprecierile asupra ei şi modul de înţelegere se pot modifica mereu.

Discuţia despre obiectivitate şi subiectivitate a căpătat însă o virulenţă deosebită odată cu declanşarea polemicii dintre R. Picard şi R. Barthes, care a fost apreciată în istoria gîndirii critice ca o *nouă ceartă între clasici şi moderni.* După *Eseurile critice* şi cartea *Despre Racine,* unde Barthes se declară adversarul criticii universitare de tip lansonian, R. Picard deschide atacul cu pamfletul său *Noua critică sau noua impostură* (1965). R. Barthes va replica prin *Critică şi ade-*

[1] L. Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode,* Frankfurt, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, p. 78.

[2] S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros,* Paris, Gallimard, 1970, p. 17.

văr (1966). Este limpede că această dispută, continuată și de J.-P. Weber în *Neocritică și paleocritică sau contra lui Picard* (1966), nu se soldează cu victoria deplină a niciuneia din părțile angajate în polemică.

R. Picard se definește în cadrul disputei purtate cu exponenții neocriticii ca un spirit pozitivist care caută adevăruri verificabile, sensuri literare de domeniul evidenței, concluzii certe, rezultate din frecvența statistică dominantă a unor teme și motive, implicate în opera de artă.

R. Picard este, fără îndoială, un spirit neopozitivist modern, un adversar redutabil pentru exponenții noului val din critica franceză. Pe planul criticii textuale, cantonarea obiectivă a lui R. Picard în enunțul evident al operei, îl pune pe R. Barthes în dificultate din cauza modelelor sale ipotetice preferențiale, subiective. De aceea, el afirmă cu o vădită ironie că „una din caracteristicile acestei noi critici este că ea e dificil de criticat, deoarece se mișcă cu predilecție în neverificabil" [1].

Dar trecînd el însuși peste domeniul evidenței, ajunge să nege o realitate complexă, care dă nota caracteristică a evoluției gîndirii critice din timpul nostru. „Mișcarea care este botezată critică de interpretare, critică ideologică sau chiar noua critică, pare să fie pînă în prezent mai mult o realitate polemică decît una intelectuală." [2]

În pofida unor adevăruri textuale indiscutabile, surprinse de R. Picard cu acuitate, ipostaza sa în cadrul acestei dispute este caracteristică pentru un savant inteligent, dar cu o gîndire teoretică perimată, fiind lipsit în mod total de conștiința modernității.

Acreditarea subiectivității în critică nu este realizată de Barthes prin apărarea impresionismului facil sau justificarea erorilor de interpretare de domeniul evidenței. Barthes se întemeiază pe o teză curentă în ligvistica actuală. „Limbajul nu este predicatul unui subiect, inexprimabil sau gata să slujească exprimarea, el este subiectul." [3]

[1] R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Pauvert, 1965, p. 12.
[2] *Op. cit.*, p. 10.
[3] R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 70.

Dar cum într-o discuție polemică, exagerările sînt uneori inevitabile din ambele părți, dialectica raportului dintre subiectivitate și obiectivitate nu trebuie cantonată doar la exponenții noului val sau la adversarii cei mai violenți ai acestora.

Un critic cu o formație filologică extrem de riguroasă, cum este Emil Staiger, afirmă în *Arta interpretării* următoarele: „Criteriul sentimentului va fi și criteriul științificității" [1].

Pe aceeași cale merge și Stanley Fish. Din moment ce o afirmație își găsește semnificația în totalitatea unei trăiri, înseamnă că *stilistica afectivă* are o deplină justificare științifică. [2]

Dialectica subiectivității și a obiectivității în critica literară rămîne astfel ca o problemă constantă. Rezolvarea ei se bazează însă pe alte argumente decît cele din secolul trecut.

Dar pe măsură ce critica cu sistem se diferențiază tot mai mult de critica foiletonistică și obiectivele ei încep să fie deosebite. Judecata de valoare este lăsată pe seama criticii foiletonistice, iar critica cu sistem se îndrumează cu precădere spre operele consacrate. Ea se transformă astfel într-un act de interpretare a unui mesaj latent, inconștient sau manifest [3], sau caută mecanismul interior al unei opere și în cazuri mai rare al unui gen literar.

Faptul acesta nu duce numai la o diversificare masivă a demersului critic, ci și la configurarea unor noi discipline, relativ autonome ca poetica, neocritica, semiologia literară și, ca o reacție față de neoretorică, apariția *criticii generative.*

Dacă demersul critic direct vizează o operă sau un ansamblu de opere în care caută anumite semnificații, poetica

[1] E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation,* Zürich, Atlantis Verlag, 1961, p. 13.

[2] S. Fish, *Literatur im Leser: Affektive Stilistik,* în *Rezeptionsästhetik,* p. 205.

[3] Cl.-Ed. Magny, *Littérature et critique,* Paris, Payot, 1971 pp. 435—436.

examinează proprietăţile discursului particular, care este discursul literar. [1]

Demersul poeticianului poate viza şi o singură operă, aşa cum procedează Todorov în *Literatură şi semnificaţie* (1967), unde modul de analiză a *Legăturilor primejdioase* de Laclos este foarte apropiat de cel al neoretoricienilor, de genul lui G. Genette.

Faţă de tendinţele de modelare prin reductibilitate ale criticii structuraliste, ale poeticii actuale şi a neoretoricii, *critica generativă* apare ca o reacţie ideologică şi practică, menită să pună accentul pe *diferenţe*, pe *unicat*, idee asupra căreia stăruie şi Thibaudet cu multe decenii mai înainte. În studiul său despre *Gramaticile generative şi stilul literar*, Richard Ohmann demonstrează: „Stilul este facultatea de a exprima într-o manieră diferită acelaşi conţinut" [2]. Diferenţele dintre scriitori rezultă astfel dintr-o *complexitate sintactică*, ce nu mai poate fi relevată prin mijloacele cunoscute ale criticii actuale.

De aceea, Jean Pierre Faye afirmă în mod răspicat: „A încerca o critică generativă nu este, ca atîtea alte ocupaţii contemporane, un ornament cultural. În acest caz, acţiunea este absolut opusă, deoarece sînt sparte limitele a ceea ce se cheamă în mod corect şcoala neoretorică" [3]. Evident că programul criticii generative are o orientare antistructuralistă.

Dar nu se poate spune că orice demers spre opera literară vizează statutul ei artistic definitoriu. Abundenţa studiilor de *semiotică poetică* nu este un indiciu al unei evaluări estetice a textului literar. De aceea, considerăm că semiologia literară nu şi-a format încă instrumentele necesare pentru a putea fi considerată ca un demers critic spre opera literară. Precizînd raportul dintre semiologie şi literatură, Julia Kristeva scrie: „Pentru semiologie, literatura nu există.

[1] T. Todorov, *Poétique*, p. 19.
[2] R. Chmann, *Grammaires génératives et style littéraire*, în *Change*, nr. 16—17, 1973, p. 69.
[3] J. P. Faye, *Annonce*, în *Change*, nr. 16—17, p. 14.

Ea nu există decît ca un cuvînt printre altele, şi încă ma puţin ca obiect estetic." [1]

Devenirea continuă a criticii, ca şi procesul său permanent de diversificare, nu însemnează întotdeauna un act de progres. În acest proces dialectic, plin de contradicţii, apar momente de impas, de criză, cînd critica este nevoită să-şi reverifice instrumentele de investigare, să le sincronizeze cu progresul general al ştiinţei, civilizaţiei şi al culturii.

Înscrierea programatică a unui demers critic în contemporaneitate nu impune în mod automat caracterul său viabil. *Noul val*, manifestat în critica actuală, configurat acum ca un fenomen clasat, relativ încheiat, nu are o valabilitate integrală.

Neobositul critic foiletonist, P.-H. Simon o aprecia astfel: „Această nouă critică are, desigur, pante periculoase: pretinzînd că se sprijină pe ştiinţele obiective, ea poate să uite că obiectul literar are o sursă subiectivă, iar lectura un scop intersubiectiv; ea este ameninţată de formalism, de o anumită dezumanizare, de toate relele pe care le-a denunţat Raymond Picard într-un pamflet curajos şi violent." [2]

Chiar dacă unele obiecţii formulate de P.-H. Simon nu se pot valida (excesul de obiectivitate), multe dintre reproşurile sale ni se par întemeiate. Rolul pur narcisistic, al unor texte critice criptice nu poate fi eludat.

Dar în pofida acestor obiecţii reale, noul val din critica europeană, care relevă valori şi direcţii eterogene, unificate doar de *conştiinţa modernităţii*, reprezintă un reviriment decisiv în istoria gîndirii criticii, atît prin adecvarea limbajului la nivelul ştiinţelor umaniste de azi, cît şi prin diversificarea modalităţilor de abordare a textului.

Criticul apare astfel ca o conştiinţă angajată nu numai faţă de demersul său intelectual faţă de operă, ci şi faţă de cititori şi întreaga contemporaneitate. Într-o epocă ce impune opţiuni ferme şi responsabilităţi tranşante, criticul trebuie să-şi asume responsabilitatea integrală a profesiei sale.

[1] J. Kristeva, *La sémiologie: science critique et/ou critique de la sciences*, în *Théorie d'ensemble*, Paris, Du Seuil, 1968, p. 92.

[2] P.-H. Simon, *Parier pour l'homme*, Paris, Du Seuil, 1973, p. 147.

Albert Béguin face una din cele mai frumoase și umane apologii a răspunderilor criticului. „El trebuie să fie legat de impul său în mod plenar, ca și față de valorile estetice; l trebuie să fie determinat să se întrebe cît valorează criteiile sale estetice, intelectuale și spirituale, în raport cu starea prezentă a societății, cu istoria vie, cu metamorfoza civilizației, cu progresele dorite ale gîndirii umane sau cu tradițiile care trebuie menținute." [1]

Metamorfozele criticii europene moderne, cu toate modurile sale de angajare, relevă raportul dintre demersul parțial, unilateral spre opera literară și aspirația spre demersul global, multilateral. Pe această cale se înscrie critica marxistă contemporană, care reprezintă una din modalitățile cele mai evidente de angajare în conștiința actualității.

Dată fiind capacitatea integratoare a criticii marxiste în raport cu cele mai diverse tipuri de informație, ea nu mai trebuie identificată doar cu critica sociologică.

Fenomenologia demersurilor critice actuale demonstrează că critica marxistă are o largă receptivitate selectivă atît față de structuralism și semiologie, cît și față de psihanaliză și metodele genetice.

Înscrise în același demers intelectual, aceste tipuri variate de informații sincronizate într-un singur act critic, constituie marea șansă de acreditare practică a *criticii totale*, care reprezintă un ideal multisecular.

Replica dialectică a excesului de parțializare a demersului critic nu poate veni decît din partea criticii totale.

Dar cum critica este o continuă devenire, un proces permanent de asumare a conștiinței modernității, rămîne să vedem în ce măsură viitorul va confirma prin *praxis*, realizarea aspirației spre critica totală.

[1] A. Béguin, *Création et destinée*, p. 186.

CUPRINS

PRELIMINARII TEORETICE

I Vocile criticii 8

II Criteriile criticii şi critica criteriilor 15

III Critica literară şi judecata de valoare 23

IV Actul critic şi istoria literară 34

V Subiectivitate şi obiectivitate în receptarea operei literare sau Marea dilemă a criticii din a doua jumătate a secolului XIX şi primele decenii ale secolului XX 40

VI Biografie, operă şi realitate 51

VII Opera literară şi demersul critic 66

METAMORFOZELE CRITICII

I Ipostazele criticului european 74
— Ernst Robert Curtius 74
— George Călinescu 82
— René Marill Albérès 90

II Între tradiţie şi modernitate 97
— Gaëtan Picon 97
— Pierre de Boisdeffre 105
— Claude-Edmonde Magny 113

III Critica sociologică şi sociologia literară. Delimitări teoretice 120

IV Evoluţia criticii sociologice 126
— Georg Brandes 126
— Franz Mehring 130
— Georg Lukács 136
— Ernst Fischer 145

— Antonio Gramsci 151
— Lucien Goldmann 157

V Existenţialismul şi critica literară 164
— Jean-Paul Sartre 164
— Maurice Blanchot 180

VI Psihanaliza şi cultura 189

VII Secvenţele criticii psihanalitice tradiţionale 198
— Sigmund Freud 198
— Carl Gustav Jung 214
— Alfred Adler 226
— Karl Abraham 230
— Charles Baudouin 236
— N. N. Dracoulidès 241
— Jacques Lacan 249
— Janine Chasseguet-Smirgel 256

VIII De la psihanaliză la psihocritică 264
— Jean-Paul Weber şi tematismul psihanalitic . . . 264
— Charles Mauron şi riscurile psihocriticii 272

IX Variantele şi invariantele criticii tematice 292
— Un precursor al criticii tematice: Gaston Bachelard . 294
— Jean-Pierre Richard 312
— Jean Starobinski 325
— Georges Poulet 346

X Stilistica şi critica literară 360
— Leo Spitzer 366
— Erich Auerbach 374
— Jean Rousset şi stilistica formelor semnificante . . . 389

XI — Structuralismul şi critica literară 403
— Roland Barthes şi noua critică 411
— Gérard Genette 438

XII Critica literară şi conştiinţa modernităţii 452

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA

Tehnoredactor: VICTOR MAŞEK

*

Tiraj 2830 ex. broşate. Bun de tipar 20.12.1975.
Coli tipar 29,25.

*

Tiparul executat sub comanda
nr. 1/1567 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
Bucureşti,
Republica Socialistă România

Lei 18

Critica reprezintă o metamorfoză continuă, dictată de necesitatea racordării ei permanente la contemporaneitate. Din această cauză, chiar și atunci cînd acceptăm ideea unei istorii a criticii, aceasta apare ca o continuă despărțire de trecut, ca o forță care își sedimentează reziduurile într-o imensă urnă funerară, din care nu răzbat decît acele lumini ce pot întreține incandescența actualității.

Modul acesta de asumare a criticii din secolele trecute, ca și din veacul nostru, nu poate evita spațiile albe, conexiunile care se constituie doar ca niște insule fertile. Harta criticii nu este un inventar complet de nume, ci un flux viabil prin care vocile criticii pot dialoga în modul cel mai firesc.

ROMUL MUNTEANU